خصوصی شمارہ

گوپی چند نارنگ اور غالب شناسی

مرتب

دانش الہ آبادی

گوپی چند نارنگ اور غالب شناسی

سبق اردو کا خصوصی شمارہ

گوپی چند نارنگ اور غالب شناسی

مرتب

دانش الہ آبادی

ماہنامہ سبق اردو، بھدوہی (یوپی)

Gopi Chand Narang aur Ghalib Shanasi

The Monthly 'Sabaq-e Urdu' (Special Issue)

Compiled by Danish Allahabadi
Mob.: 09919142411

Year of publication : 2014

Issue : 36

Copies : 600

ISSN : 2321 - 1601

Price : ₹ 550 / US$ 60

ایڈیٹر، پرنٹر، پبلشر محمد سلیم (دانش الہ آبادی) نے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے چھپوا کر دفتر ماہنامہ 'سبق اردو' گوپی گنج، س۔ر۔ن بھدوہی سے شائع کیا۔

تخلیق کار اور مضمون نگار کی آرا سے متفق ہونا ادارے کے لیے ضروری نہیں ہے۔
کسی بھی معاملے کی سماعت صرف س۔ر۔ن۔ بھدوہی کی عدالت میں ہوگی۔ ادارہ

قیمت عام شمارہ: 25 روپے، سالانہ: 250 روپے/ 50 امریکی ڈالر (بیرون ممالک)
چیک ڈرافٹ 'Sabaq-e-Urdu' کے نام ارسال کریں۔

انٹرنیٹ بینکنگ کے ذریعے زر رفاقت کے لیے

Sabaq-e-Urdu (Monthly)
IFSC : BARB0GOPIBS A/C. : 28240200000214

ملنے کے پتے

ماہنامہ 'سبق اردو'، گوپی گنج، بھدوہی 221303، اترپردیش
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، گلی وکیل، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی 110006
ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ 202002
بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ 800004
انشا پبلی کیشنز، زکریا اسٹریٹ، کولکاتا 700025

Hasnain Sialvi

فہرست

خصوصی مقالہ

نظام صدیقی

فکاہیہ

نصرت ظہیر

مقالات

تذکرہ وتبصرہ

حاصلِ مطالعہ

منظومات

انٹرویو اور تحریریں

Hasnain Sialvi

دانش الہ آبادی

اداریہ

مرزا نوشہ، اسد اور غالب، جیسا نام ویسا کام اور ویسی ہی قدر و منزلت۔ اردو شاعری کی آبرو غزل اور غزل کی آبرو غالب۔ غالب کی شاعری پر کام کرنے والوں میں ایک طرف خواجہ الطاف حسین حالی ہیں تو دوسری جانب عبدالرحمٰن بجنوری بھی ہیں۔ غالب کی قدر و منزلت میں کبھی کمی نہ آئی اور غالب شناسی رفتہ رفتہ ایک دبستان بنتی گئی۔

اردو ایک گلدستہ، ایک تہذیب کا نام ہے۔ پریم چند ہوں یا راشدالخیری، راجندر سنگھ بیدی ہوں یا کنور مہندر سنگھ بیدی یا پھر جان گلکرسٹ، ان میں سے کسی کی بھی اردو خدمات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ہندو مسلم سکھ عیسائی سب نے مل کر اس زبان کی آبیاری کی ہے۔ یہ فقط مسلمانوں کی زبان نہیں ہے۔ ہاں یہ الگ بات ہے کہ اب غیر مسلموں کے یہاں اردو پڑھنے لکھنے والوں کی تعداد کم ہوتی جا رہی ہے اور جو لوگ ہیں ان کو بھی کچھ لوگ سکون سے کام نہیں کرنے دینا چاہتے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی تحریر اور تقریر کے ذریعے اپنا قد اتنا اونچا کیا کہ کچھ لوگوں کی حسد کا باعث بن گئے ہیں۔ حالانکہ انھوں نے ایک لکیر کو چھوئے بغیر دوسری بڑی لکیر کھینچ دینے والی حکمت عملی اپنائی۔ نارنگ صاحب کا قد چھوٹا کرنے کی فکر میں 'غیر مذہبی' لوگ بھی نارنگ صاحب کے حوالے سے، مذہب کے نام پر سیدھے سادھے مسلمانوں کو ورغلاتے رہتے ہیں۔ غیر مذہبی اس لیے کہ بارہا امریکہ جانا، اور صاحب حیثیت ہوتے ہوئے بھی حج کرنے ایک بار بھی نہ جانا مذہب کی کون سی تشریح یا جدید ترکیب ہے؟

اردو کا کام کوئی بھی کرے وہ قابل احترام ہے، چاہے وہ ہندو ہو یا مسلمان۔ غیر مسلم ہونے کے ناطے نارنگ صاحب کو نشانہ بنانے والے ہمیشہ ناکام ہی رہے اور کیوں نہ

ہوتے؟ کیا اردو زبان و ادب کی تاریخ بغیر ہندوؤں کے مکمل ہو سکتی ہے؟ کیا عصر حاضر میں گوپی چند نارنگ کے بغیر اردو کی تاریخ مکمل ہو سکتی ہے، ہرگز نہیں۔ جس طرح سیاسی رہنماؤں کو ہندو مسلم بھی کو ساتھ لے کر چلنے کی ضرورت ہے، اسی طرح ان متعصب نام نہاد ادبی آقاؤں کو بھی اپنا رویہ بدلنے کی سخت ضرورت ہے۔

پروفیسر نارنگ اس عمر میں اردو کے لیے جو کام کر رہے ہیں وہ ایک بڑی مثال ہے۔ مرزا اسد اللہ خاں غالب پر پروفیسر نارنگ کی تازہ کتاب ''غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' اس بات کا بین ثبوت ہے۔ میں تو یہ کہوں گا کہ جب تک اردو ہے غالب پر کام کرنے والے اس کتاب کے مطالعے اور حوالہ دیے بغیر اپنی بات مکمل نہیں کر سکیں گے۔ ایک تشریحی کتاب کی تشہیر اور اسے اس عظیم کتاب کے مدمقابل رکھنے کی کوشش مضحکہ خیزی نہیں تو اور کیا ہے۔ معروف اور معتبر نقاد جناب نظام صدیقی کا کہنا ہے کہ ''حالی کی کتاب 'یادگارِ غالب' کے بعد پروفیسر گوپی چند نارنگ کی مرزا غالب پر معرکۃ الآرا کتاب آئی ہے۔''

انتظار حسین بھی نارنگ صاحب کی نئی تحقیق سے بے حد متاثر ہیں اور ان کی قدر و منزلت کا اعتراف کرتے ہیں۔ انھوں نے ''غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' پر اپنی رائے کا اظہار کچھ اس طرح سے کیا ہے:

> ''نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آرہا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آج کل کی مابعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔ یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک یکسر نئی تعبیر کے روبرو ہیں۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بارے میں پروفیسر علی احمد فاطمی رقم طراز ہیں:

> ''گوپی چند نارنگ ہمارے عہد کے ان ادیبوں و نقادوں میں سے ہیں جن کی شہرت مقامی سے زیادہ بین الاقوامی ہے۔''

> ''انھوں نے کئی بڑے کام کیے ہیں۔ ان کے فکر و عمل سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ان کی علمیت اور تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی یہ کتاب

غالب کو بیک وقت بڑی حد تک قدیم مشرقی فلسفوں اور کسی حد تک جدید مغربی فلسفوں کو ملا جلا کر پیش کرتی ہے اور غالب کی عظمتِ شاعری کی نئی توجیہات و تنقیدات پیش کرتی ہے۔ بلاشک نارنگ کا یہ ایک بڑا کام ہے۔ اس کتاب کے ذریعہ ان کا شمار اب معتبر غالب شناسوں میں ہوگا اس کا مجھے یقین ہے۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ کو بے شمار ادبی انعامات اور اعزازی ڈگریاں مل چکی ہیں۔ کئی تحقیقی مقالے، کئی اہم کتابیں ان پر شائع ہو چکی ہیں نیز کئی اہم رسالوں نے خاص نمبر شائع کیے ہیں، ان پر کہاں کہاں اور کتنا کام ہو رہا ہے، شاید ان کو بھی اس کا علم نہ ہو کیونکہ وہ اپنے کام سے کام رکھتے ہیں نہ ستائش کی تمنا نہ صلہ کی پروا۔ وہ کسی کی برائی، غیبت یا دل شکنی پر اپنا وقت ضائع نہیں کرتے۔ غالب کی شاعری ایک بحر زخار ہے وہاں سے اتنے بڑے اور چمکدار موتی وہی لا سکتا ہے جو صرف اپنے کام سے کام رکھے۔ نارنگ صاحب کی اس تازہ کتاب 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیا اور شعریات' جیسی کوئی دوسری کتاب آنے میں صدیاں گزر سکتی ہیں۔ بہت سے صاحبانِ فکر و نظر نے اس کتاب کی اشاعت کو ایک 'واقعہ' قرار دیا ہے۔ 'سبق اردو' کے اس خاص شمارہ کی اشاعت کا اگر کوئی جواز ہو سکتا ہے تو یہی ہے، اگرچہ اس راہ میں یہ ایک چھوٹا سا قدم ہے:

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
رو بہ رو کوئی بتِ آئنہ سیما نہ ہوا

○

Hasnain Sialvi

غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

اہم آرا اور ہند و پاک میڈیا میں تذکرہ

انتظار حسین

کلام غالب کی اب تک کتنی تعبیریں ہو چکی ہیں۔ مگر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ غالب پر غور و فکر کرتے کرتے ایسی راہ کی طرف نکل گئے ہیں جس کی طرف شاید ہی کسی ماہر غالبیات کا دھیان گیا ہو، اور دھیان گیا بھی تو اس رنگ میں جیسے خلیفہ عبدالحکیم کا دھیان گیا کہ انھوں نے غالب کا یہ شعر:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

نقل کرتے ہوئے کہا کہ کوئی ویدانتی بھی اس سے بڑھ کر کیا کہے گا۔ انھیں یہ خیال نہیں آیا کہ ممکن ہے غالب کے اس رنگ کے اشعار اس کی ویدانتی فکر ہی کا کرشمہ ہوں۔ اصل میں غالب نے اپنی فارسیت پر اتنا زور دیا تھا اور اتنا فخر کہ یہ خیال کسی کو مشکل ہی سے آسکتا تھا کہ اس شاعر (کے ذہن و لاشعور) نے کسی اور تہذیب سے بھی خوشہ چینی کی ہوگی۔ نارنگ صاحب کو تو یہ خیال آنا ہی تھا کہ اب ان کا اصرار اس پر ہے کہ اردو کی کلاسیکی شاعری حسن و عشق کے جس تصور کی امین ہے اس کا سرچشمہ قدیم ہند کے افکار و تصورات میں ہے۔ سو شاید انھوں نے غالب سے بھی کچھ ایسے اشارے لیے اور قدیم ہند کے افکار و تصورات میں لمبی غوطہ زنی کر ڈالی۔ وہاں انھیں غالب کی فکر کے دو سرچشمے نظر آئے۔ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر۔ نارنگ صاحب کے تجزیے میں سنسکرت کی ایک پرانی کتاب "جوگ بشست" کا حوالہ بار بار آیا ہے۔ یہ کتاب تو میری نظر سے بھی گزری ہے۔ وہاں کائنات کے عدم وجود کے بارے میں رام چندر جی کا ایک لمبا بیان ہے۔ اس کا خلاصہ یہی نکلتا ہے جس کا حوالہ خلیفہ عبدالحکیم نے بھی دیا ہے:

عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یا

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

اور ہاں نارنگ صاحب کو اس پر بھی اصرار ہے کہ غالب نے اگر واقعی کسی فارسی شاعر سے گہرا اثر قبول کیا ہے تو وہ سبک ہندی کا شاعر بیدل ہے۔ مگر بیدل اور غالب دونوں اگر کسی سے قریب ہیں تو ان کی دانست میں وہ کوئی فارسی شاعر نہیں بلکہ بودھی فکر کا ترجمان مفکر ناگارجن (یعنی اس کی جدلیاتی حرکیات کے لاشعوری اثرات) ہیں۔ مگر ادھر انھیں دریدا کی فکر کے ڈانڈے بھی ناگارجن کی فکر سے ملتے نظر آتے ہیں۔

سو نارنگ صاحب نے شعر غالب کی تعبیر کچھ اس طرح کی ہے کہ ایک طرف اس کا رشتہ ویدانتی فلسفہ اور بودھی فکر سے نظر آرہا ہے اور دوسری طرف اس کے ڈانڈے آج کل کی مابعد جدید فکر سے ملتے دکھائی دے رہے ہیں۔

یعنی اب ہم نارنگ صاحب کے واسطے سے غالب کی ایک یکسر نئی تعبیر کے روبرو ہیں سو اب:

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

(دیباچہ: سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2013)

افتخار عارف

غالب پر بہت لکھا گیا ہے، بہت اچھا بھی اور بہت برا بھی- حالی، بجنوری، شیخ محمد اکرام، مجنوں گورکھپوری، یوسف حسین خاں، حمید احمد خاں، مالک رام، سلیم احمد، آفتاب احمد، نتالیا پری گارنیا، رالف رسل، خورشید الاسلام، نثار احمد فاروقی، شمس الرحمان فاروقی، کالی داس گپتا رضا، ... کیسی اچھی اچھی جان دار تحریریں ہیں۔ ایک طالب علم کی حیثیت سے میں نے غالب پر تنقیدی مواد کو جو تھوڑا بہت دیکھا ہے اس کی بنیاد پر کہہ سکتا ہوں کہ غالب پر نارنگ کی کتاب غالبیات میں ایک مہتم بالشان اضافہ ہے۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات کے مسائل کی روشنی میں غالب کی شخصیت اور شاعری کو سمجھنے کی حوصلہ مندانہ کوشش کی گئی ہے۔ غالب اور اپنے موضوع کی جہات پر جس طرح اظہار خیال کیا گیا ہے اردو تنقید میں اس کی مثالیں بہت کم ملتی ہیں۔

یادگار غالب سے لے کر آج تک مطالعات غالب پر اگر پانچ خاص کتابیں منتخب کی جائیں تو ان میں نارنگ کی کتاب سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں ہوگا۔ ایسی عمدہ نثر اور اتنے تازہ زاویوں سے غالب کی تفہیم ہمارے زمانے میں کہاں نظر آتی ہے؟ مثلاً غالب اور جدلیاتِ حرکیات کے مباحث اس سے پہلے میری نظر سے اس انداز میں نہیں گزرے۔ پھر مشرقی شعریات کی نظریہ سازی میں بھی نارنگ کو خصوصی امتیاز حاصل ہے۔ شونیتا کا جدلیاتی نظریہ بدھ مت کے فلسفے سے مستعار ہے مگر اردو شاعری کو اس کی مماثلت سے جانچنا اور پرکھنا ایک بالکل نئی بات ہے۔

غالب کی بے شمار شرحیں ہیں، ہم نے تو خیر غالب کو پڑھا بھی شرحوں کی مدد سے ہے، نارنگ نے غالب کے اشعار کی شرح کے باب میں بھی کمال کے اضافے کیے ہیں۔ اپنے سے پہلے غالب کو موضوعِ بحث بنانے والوں کو جس احترام کے ساتھ نارنگ نے یاد کیا ہے وہ ان کی فطری شائستگی اور علم دوستی کا مظہر ہے۔ حالی اور شبلی کے ساتھ ہی ذرا بعد کے لوگوں مثلاً حمید احمد خاں، یوسف حسین خاں، نتالیا پری گارینا، وارث کرمانی، وغیرہ کو

بھی دل کھول کر داد دی ہے اور کہیں بخل سے کام نہیں لیا ہے۔ بیدل اور غالب پر تو سب ہی بڑے لکھنے والوں نے اظہار فرمایا ہے مگر نارنگ نے جس پس منظر میں دونوں بڑے شاعروں کو پیش کیا ہے وہ آپ اپنی مثال ہے۔ دونوں کے ایسے منتخب اشعار پیش کیے ہیں کہ جن کو پڑھ کر ہمارے جیسے بے ڈھب طالب علم بھی کلیات سے رجوع کرنے پر مجبور ہوجاتے ہیں۔ ایک ایک سطر نارنگ کے وسیع مطالعے کی مظہر ہے۔ شعریات مشرق و مغرب پر تو ان کی نظر ہے ہی لیکن لسانیات، فلسفہ اور مذہب پر بھی ان کی دسترس دیکھ کر دل سے ان کے لیے دعا نکلتی ہے۔ سبک ہندی پر اردو اور فارسی میں خاصا لکھا گیا ہے۔ شبلی سے لے کر ملک الشعرا بہار تک سب نے ہندوستان کی فارسی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے اس کے بنیادی عناصر کی نشاندہی کی ہے۔ عرفی، نظیری، کلیم، قدسی، غنی کاشمیری، بیدل اور غالب سب ہی سبک ہندی کے سلسلۂ شعر میں شمار کیے جاتے ہیں۔ مگر جس طرح بیدل اور غالب کی گرہیں نارنگ نے کھولی ہیں وہ میرے لیے بھی کہ میں جو ان کے دیرینہ مداحوں میں نہیں بلکہ عشاق میں ہوں، بالکل نئی ہیں۔

میں نے بعض بعض صفحات دو دو چار چار بار لطف لینے کے لیے پڑھے۔ فلسفۂ مثالیہ، خیال بندی، مضمون آفرینی کے تناظر میں بار بار کے پڑھے ہوئے اشعار، ایسا لگا جیسے ازسرنو دریافت ہو رہے ہیں۔ بعض صاحبانِ نقد و نظر نے غالب کی بعض پوری پوری غزلوں کی شرح رقم کی ہے مثلاً فیض صاحب، ڈاکٹر آفتاب احمد وغیرہ مگر نارنگ کا رنگ ہی نیا ہے۔

اس کتاب میں غالب کی نثر والا حصہ بھی بے مثال ہے۔ خطوط غالب کے بعض ایسے نادر گوشوں کی نشاندہی کر دی ہے کہ بس پڑھتے چلے جائیے اور اداس ہوتے چلے جائیے۔ زندگی چند سطروں اور مصرعوں میں بند کر کے رکھ دی ہے۔ عصری تاریخ کے بعض ایسے موثر مرقعے پیش کردیے ہیں کہ تاریخ جن کے بیان سے قاصر نظر آتی ہے۔

غالب کے بارے میں نارنگ نے کیسی زبردست بات کی ہے کہ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہوجانے کے خلاف احتجاج ہے۔ ایک ایسے دور میں جہاں

انسان ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتا، عقیدوں، فرقوں اور مسلکوں اور زبانوں کی ریل پیل میں انسان، انسانیت کے حسن سے محبت سے اور اس کی معصومیت سے دور ہو گیا ہے۔ غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن ونشاط، اعتبار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو بحال کرنے کی سعی ہے۔

(تہران، جولائی 2013)

(جشن غالب، ٹورنٹو، 7 جولائی 2013 کے زیر اہتمام اشفاق حسین، اردو انٹرنیشنل میں پڑھا گیا)

○

ساقی فاروقی (لندن)

میری جان نارنگ، کل رات تمھاری کتاب (لندن میں واحد کاپی) لے کر میں ڈاکٹر جاوید شیخ کے گھر سے واپس آیا۔ گھر سے مدتوں بعد اسی کے لیے نکلا تھا۔ ڈاکٹر جاوید شیخ سے کہہ دیا، سالے یہ کتاب کبھی واپس نہیں کروں گا۔ اس کو میں نے اپنی کتاب بنا لیا ہے۔ بھائی کیا غضب کی کتاب تم نے لکھ دی۔ سب سے پہلے تو یہ کہ شونیتا کا مطلب ہی مجھے معلوم نہیں تھا۔ میں نے باب چہارم کھولا۔ اس کا پورا مطلب سمجھا ہوں۔ اب دیباچہ اور پہلے باب سے دوبارہ شروع کروں گا۔ سمجھنے میں وقت لگے گا مگر کیا دھانسو کتاب لکھ دی ہے تم نے میری جان۔ خدا تمھیں خوش رکھے، ... واہ ... کچھ مدت کے بعد یہ 'واہ' اور زور سے نکلے گی، خدا حافظ!

(لندن سے فون پر پیغام، 17 جولائی 2013)

○

Saeed Naqvi

"I am enjoying your Ghalib book. jurra jurra pi raha hoon. It is a monumental work, opening new vistas about Ghalib Shanasi."

(Secretary, Halqa-e Arbab-e Zauq, New York, 19 July 2013)

ابو الکلام قاسمی

'فکر و نظر' کے گزشتہ شمارے میں سبک ہندی اور سبک ایرانی سے متعلق پروفیسر گوپی چند نارنگ کے مضمون کے ساتھ بیدل اور غالب کی فکر و دانش کے روابط پر، پروفیسر نارنگ کے ایک اور مضمون کی اشاعت بشارت دی گئی تھی، یہ مضمون 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' کے عنوان سے زیرِ نظر شمارے میں خصوصیت کے ساتھ شاملِ اشاعت ہے۔ غالب کے دیوانِ اوّل کے اشعار سے بیدل سے ان کی جس عقیدت کا اندازہ ہوتا ہے اس کی توثیق عبدالرزاق شاکر کے نام مرزا غالب کے ایک خط سے بھی ہوتی ہے جس میں انھوں نے بیدل عظیم آبادی، شوکت بخاری اور جلال اسیر کے فکری چراغ سے اپنے چراغِ سخن کے جلانے کا ذکر کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے سبک ایرانی کے مقابلے میں سبک ہندی کی فارسی شاعری کے امتیازی عناصر کے طور پر فکر، فلسفہ اور فنی طور پر استعارے اور کنایے کے تخلیقی استعمال کو نامزد کیا ہے۔ اس موقع پر غالب کے محض ایک شعر کی یاد تازہ کر کے غالب کی بیدل سے غیر معمولی اثر پذیری کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

مجھے راہِ سخن میں خوفِ گمراہی نہیں غالب
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

پروفیسر نارنگ نے عرفان و دانش، جذب و کیف اور فنی نکتہ آفرینیوں کی مدد سے مرزا غالب پر بالخصوص بیدل کی اثر انگیزی کو نہایت کامیابی کے ساتھ سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ اسلوب، فکری رویے اور فنی طریقِ کار کی اس نوع کی تفہیم پروفیسر نارنگ کا خاص امتیاز ہے جس کا اظہار زیرِنظر مضمون میں غالب کے حوالے سے ہوا ہے۔

(فکر و نظر، علی گڑھ، اداریہ، مارچ 2013)

بیگ احساس

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نئی تصنیف 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' شائع ہوچکی ہے۔ اس کتاب کی اشاعت نے غالب فہمی کا ایک نیا در وا کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے آج کے تنقیدی محاورے کی رو سے نئے فکر انگیز سوالات قائم کیے ہیں۔ بیدل کی سریت، خاموشی کی زبان یا بے صدا آواز سے غالب شعریات کے تہہ در تہہ رشتوں کی توجیہہ، اور دانش ہند، فکر و فلسفہ سے بیدل کی گہری مناسبت پر چشم کشا گفتگو کی ہے۔ غالب کی جدلیاتی افتاد و نہاد، آزادگی و کشادگی، غالب کی دقیقہ سنجی، پیچیدگی، معنی آفرینی وخیال بندی کا مقامی تہذیبی وجدان اور قدیمی جدلیاتی فکر و فلسفہ سے گہرا لاشعوری رشتہ اور اس مماثلت و متوازیت کا مدلل معروضی تجزیہ کیا ہے اور حیرت انگیز نتائج اخذ کیے ہیں۔ غالب کے جدلیاتی ڈسکورس اور ریڈیکل کشادگی، آزادی و اجتہاد کی آج کے مابعد ذہن و مزاج سے خاص نسبت، اکیسویں صدی کے چیلنج کے تناظر میں غالب کی شعری گرامر اور تخلیقی سگنیفائر کی معنویت اور اہمیت پر خیال افروز بحث کی ہے۔ یہ کتاب غالب شناسی میں ایک اہم اضافہ ہے۔ نارنگ صاحب نے نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ غالب بخطِ غالب اور متداول دیوان مشمولہ نسخہ شیرانی وگل رعنا کے متن کا جامع جدلیاتی معروضی مطالعہ بھی پیش کیا ہے اور پورے مطالعے میں ہر چیز تاریخی ترتیب سے پیش کی ہے۔ اس کتاب نے غالب شناسوں پر سکتہ طاری کردیا ہے۔ ہم نارنگ صاحب کی خدمت میں مبارکباد پیش کرتے ہیں۔ اس کتاب کا کام شارلٹ (نارتھ کیرولائنا) اور یونیورسٹی آف حیدرآباد کے قیام کے دوران تکمیل پایا۔ اس عظیم الشان کارنامے میں حیدرآباد نے جو حصہ ادا کیا اسے ہم اپنی خوش نصیبی سمجھتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے 'سب رس' میں اس کتاب کے کچھ خاص حصوں کی اشاعت کی اجازت بھی مرحمت فرمائی ہے جس کے لیے ہم ان کے شکرگزار ہیں۔ (سب رس، حیدرآباد، اداریہ، جولائی 2013)

○

''غالب نے ایک خط میں اپنی طرز کا دفاع کرتے ہوئے پتے کی بات کہی ہے:

اگرچہ شاعرانِ نغز گفتار
ز یک جام اند در بزمِ سخن مست
ولے با بادۂ بعضے حریفاں
خمارِ چشمِ ساقی نیز پیوست
مشو منکر کہ در اشعارِ ایں قوم
ورائے شاعری چیزے دگر ہست

یعنی کچھ نغز گوتو ایسے ہیں کہ ایک ہی طرح کے جام سے مست ہیں، لیکن کچھ ایسے بھی ہیں کہ خمارِ چشمِ ساقی کو بھی ملادیتے ہیں۔ زیادہ بڑی بات تیسرے شعر میں کہی گئی ہے کہ ایسے شاعروں کا منکر نہیں ہونا چاہیے جن کی شاعری میں کچھ نہ کچھ 'ورائے شاعری' بھی ہوتا ہے۔ یہ 'ورائے شاعری' کیا ہے۔ غالب تنقید میں سارا مسئلہ اسی چیزے دگر کا ہے جو 'نامعلوم کا سفر' ہے۔

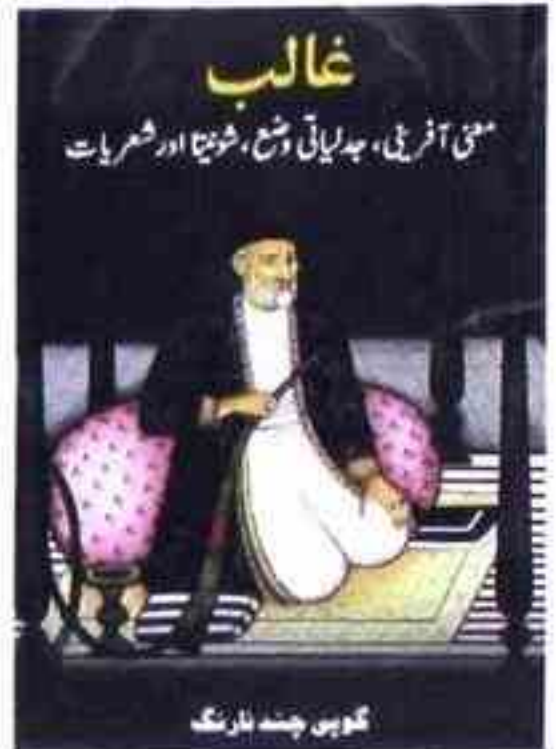
ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈھ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈھ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈھ رہی ہوں۔ اس نے کہا، چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ سجھائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈھ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈھتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔ 'آب چشمۂ حیواں درونِ تاریکیست'۔ زیرِ نظر کتاب غالب شعریات کے انھیں نہاں خانوں میں جھانکنے کی ایک کوشش ہے۔''

— گوپی چند نارنگ

BBC اردو

غالب کی نئی جھتیں، یا فھم کا نیا انداز

انور سِن رائے، بی بی سی اردو ڈاٹ کام، کراچی

آخری وقت اشاعت : منگل 23 جولائی 2013 ، 02:27 PST 21:27 GMT

غالب اردو کے ایسے شاعر ہیں جن پر سب سے زیادہ لکھا گیا ہے اور وہ پھر بھی معنی سے باہر اور آگے کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

شاعری ہی کیا فکشن میں بھی بڑائی کے یہی کم سے کم معنی ہوتے ہیں اور جب تک معنی کے یہ امکانات موجود رہتے ہیں بڑائی قائم رہتی ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جو حالی کا ہے، حالی کا غالب وہ نہیں جو شیخ محمد اکرام کا ہے، اسی طرح نظم طباطبائی، سہا مجدّدی، اور پھر کلاسیکیت پرستوں، رومانویوں، ترقی پسندوں اور جدیدیت کے حامیوں کا بھی اپنا غالب ہے۔

ایک کم ستر برس دنیا میں رہنے والے اس معجزہ کار نے خود اپنے لفظوں میں 'ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا، ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا، تین رسالے نثر کے، یہ پانچ مرتب ہوگئے'۔ چھوڑے اور اس شکایت کے ساتھ رخصت ہوا : اب اور کیا کہوں؟ مدح کا صلہ نہ ملا، غزل کی داد نہ پائی، ہرزہ گوئی میں ساری عمر گنوائی۔ بقول

طالب آملی علیہ الرحمۃ :

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی

دہن بر چہرہ زخمے بود، بہ شد

(میں نے ہونٹوں کو کچھ کہنے سے یوں سی لیا ہے کہ دہن، چہرے پر اک زخم تھا جو بھر گیا)

یہ نہیں کہ اس غیر معمولی شاعر کو اپنی اہمیت کا علم یا یہ نہیں پتا تھا کہ بازار میں کون سا سکّہ چل رہا ہے، باقی سب میں پورا دنیادار اس راستے پر چلتا تو آج تیرہ میں تو ہوتا تین میں نہ ہوتا۔ لیکن اُسے جو یہ ادراک تھا کہ یہ شراب خریداری کے قحط سے پرانی ہوگی، یہاں تک کہ سخن شناس آئیں گے اور سرمست ہوں گے۔ اور یہ کہ 'شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن'۔

اپنی اس نئی کتاب میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے 'غالب کی غیر معمولی تخلیقی اپج کی داد دیتے ہوئے حالی اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے کہ غالب کا ذہن اس طور پر ہی کارگر کیوں ہوتا ہے، یعنی وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتادِ ذہنی ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے ورا ہے۔'

ان کا کہنا ہے کہ غالب اکثر و بیشتر اضطراری یا اختیاری طور پر اپنے تخلیقی عمل کی اس لازمہ خلقی خصوصیت کو کام میں لاتے ہیں جس کا گہرا تعلق اس جدلیاتی وضع یا حرکیاتِ نفی سے ہے جس کے سوتے ان کے ذہن کی لاشعوری گہرائیوں میں پیوست ہیں۔

پروفیسر نارنگ سوال اٹھاتے ہیں کہ طرفگیِ خیال اور جدت و ندرتِ مضامین وہ عمومی اصطلاحیں ہیں جن کا اطلاق سبکِ ہندی کے دوسرے اساتذہ پر بھی اُسی طرح کیا جاسکتا ہے جس طرح غالب پر تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں۔

اس کا جواب ان کے خیال میں اس میں ہے کہ وہ طرفگیِ خیال اور جدت و ندرت جس پر سب سر دھنتے ہیں غالب کی تشکیلِ شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ ترکیب، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، شوخی اور ظرافت سامنے کے ہیئتی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی و حسن کاری

ہر اعتبار سے برحق، لیکن اس سب کے پسِ پشت کیا کوئی اور نظام یا حرکیات بھی ہے یا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تہ نشیں ہم رشتگی یا قدرِ مشترک بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی یا شعوری و لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، غالب کی ذہنی افتاد کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ یعنی اگر جدلیاتی حرکیات کا تفاعل غالب کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ ہے تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیرزمین جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں۔

نارنگ غالب کے یہاں دانشِ ہند، سلوک، تصوف، سبکِ ہندی کی روایت، جدلیاتِ نفی، مارکسی جدلیات، متصوفانہ جدلیات، آزادگی، کشادگی، جدیدیت، جدید آدمی، بیدل سے قربت و فیض اور دریدائی ٹریس اور غالب شعریات کے ساتھ ساتھ اور بہت کچھ کی طرف تو لے جاتے ہیں اور نئی طرز سے لے جاتے ہیں اور اپنے غالب کی متاثر کن وسعتیں دکھاتے ہیں۔

لیکن شونیتا (شونیہ تا) بودھوں کے نزدیک شونیتا منتہائے دانش ہے۔ اپنی مطلق حیثیت میں شونیتا انسانی وجود میں عدم وجودیت یا مطلق آزادی کا احساس ہے۔ وجود سے ورا وجود کا جو احساس ہے، اس کی بھی نفی ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے کیونکہ تمام مثبت پیرایے نہ فقط شونیتا کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

شونیتا کا انحصار تین باتوں پر ہے۔ ایک یہ کہ کسی چیز میں آتما، جوہر یا روح نہیں ہے۔ دوم دنیا میں کچھ مستقل نہیں ہے۔ سوم، دنیا کی سب سے بڑی سچائی دکھ ہے۔

شونیتا کے بارے میں بتایا گیا ہے، بطور اصطلاح شونیتا کا ترجمہ ناممکن ہے۔ یہ شونیہ سے ہے، جس کا لغوی مطلب ہے: صفر۔ چنانچہ شونیتا کا مطلب ہوا، صفر اصل الاصول، یعنی ہر شے کا خالی اور بے اصل ہونا۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی حرکیاتی فلسفے کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے اصل الاصول کو سمجھنے کا مطلب ہے زندگی کے معمے کی کنہ کو پانا جو شعریات میں معنی آفرینی کے در کھولنا ہے۔

مقصد اس حوالے کا اتنا ہے کہ گوپی چند نارنگ نے جدلیاتی حرکیات اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر میں جو نقطۂ اتصال دریافت کیا ہے اور اوپر آنے والے قضیوں کو جیسے کھولا ہے اس کا اندازہ کتاب پڑھ کر ہی کیا جاسکتا ہے۔

میں نے کوشش کی ہے کہ نارنگ صاحب نے جو کچھ کہا ہے آپ کو اس کے قریب لے جانے کے لیے کچھ اشارے کردوں اور بات بھی تبدیل نہ ہو۔ یہ کوشش کتنی کامیاب ہوئی ہے یہ تو نارنگ صاحب بتا سکتے ہیں یا آپ، کتاب پڑھ کر۔ کتاب سے دل دماغ روشن ہوگیا۔

(بی بی سی اردو، 23 جولائی 2013)

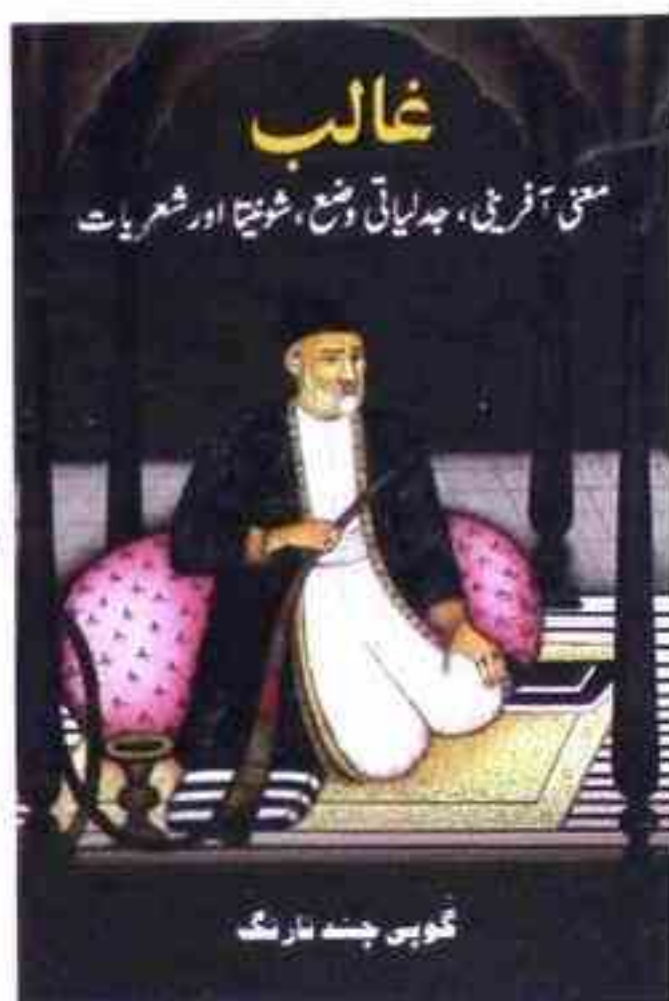
Ghalib and the Shifting Paradigms of Poetics

Rauf Parekh

Updated Jun 12, 2013 03:49am

What makes Ghalib a great poet? The answer depends, to a great extent, on the times and age you were born in. Critics from different eras have had their own reasons to appreciate Ghalib. Right from Altaf Hussain Haali's 'Yaadgaar-i-Ghalib' (1897) — the first book published on Ghalib's life, art and thought — to the most recent works trying to explain Ghalib and his works, the paradigms of poetics have been in a constant state of flux.

Ever since the times of Haali, we have had a string of Ghalib scholars who have been expounding on the poet and his works. But each of these scholars have done so with a marked inclination towards a literary theory that prevailing in his (or her, though there are few female Ghalib scholars, if at all) own times.

In the beginning it was the emphasis on utility, morality, and philosophical stance that shaped literary theory in

Urdu. It was the era of Sir Syed Ahmed Khan, his rationalism and reformism that reflected perfectly in Haali's critical thought. As if reacting to Sir Syed's massive overdose of rationalism and realism, Urdu literature was soon riding the crest of romanticism, obsessed with theories related to aesthetics with a tilt towards the impressionistic school of thought. Abdur Rahman Bijnori's 'Mahasin-i-Kalam-i-Ghalib' (1921), a eulogy too emotional to be called a critical work, was precisely the response romanticism of that era could have produced.

Then in the 1930s and 1940s, progressive literary movement took the subcontinent by storm. A steady rise of modernism was what we saw in the aftermath of progressive movement and then arrived from the west all the modern and ultra-modern literary theories. They included postmodernism, structuralism, post structuralism, deconstructionism, reader-response theory, plurality of meanings, and what not.

But the interesting thing is that critics from various schools of literary thought and different times admitted to Ghalib's greatness, with an exception, of course, of a few progressive critics. However, there were many level-headed critics even among the ranks of progressives, such as Prof Mumtaz Hussain, who were convinced of Ghalib's poetic genius and paid tributes due to him.

Among the later-day scholars who have been writing on Ghalib with new insight, a prominent name is that of Gopi Chand Narang's. Ranked among one of the most celebrated critics and research scholars of Urdu in present-day India, Narang Sahib has penned over 60 books in Urdu, English and Hindi, mostly on the topics we rarely come across in Urdu: stylistics, semiotics, post-modernism, structuralism and post-structuralism. What sets him apart from his contemporaries is his penchant for exploring uncharted

territories and discovering new horizons in the realms of language and literature.

In his new book 'Ghalib: maani aafrini, jadalyaati waza, shunyata aur shaeryaat' (Ghalib: meanings, dialectical outlook, shunyata and poetics), he has discovered new and post-modernistic dimensions of Ghalib's text with a special reference to Ghalib's dialectical discourse, his radical open-mindedness and shunyata.

This last word, shunyata, needs a bit of explaining. Dr Narang has amply explained it with its background — Shunyata is a Buddhist philosophy and means emptiness or void. He says, 'shunya' means zero and shunyata means the zero principle.

No, it is not a nihilistic idea. According to philosophy, nothing has an innate existence and is thus devoid of a permanent self. Narang then connects shunyata with Bedil, the classical Persian poet who was Ghalib's declared mentor. He then traces Ghalib's subconscious mind and while connecting the dots he concludes that Ghalib was as much immersed in local Indian culture as the Mughal culture.

Commenting on Ghalib's relevance in different eras, Narang says, "The meaning and understanding of Ghalib's text has been changing with time. Bijnori's Ghalib was not the one that Haali had read. Sheikh Muhammad Ikram, Nazm Tabatabai or Suha Mujaddidi read a Ghalib who was not Haali's. So everybody has read his or her own Ghalib, just as the lovers of classicism and romanticism had found their own Ghalib and progressives and modernists had created their own meaning of Ghalib's text.

Ghalib had declared himself 'a nightingale whose garden has not yet been created but which sang and with every turn

of the time a new garden of meaning, so to speak, is being born. In a way, Ghalib's dialectical approach suits the post-modernist outlook just as it suited the 'modernist mind'.

Dr Narang further says, "In the new epistemology and poetics, more emphasis is on plurality of meanings and searching for new contexts than anything else. Ghalib's open-mindedness and his dialectical discourse has a close and special relationship with the modern mind."

According to him, Ghalib's philosophy also had similarities with ideas post-modernism. In other words, the garden of meaning which Ghalib craved for, had just been created.

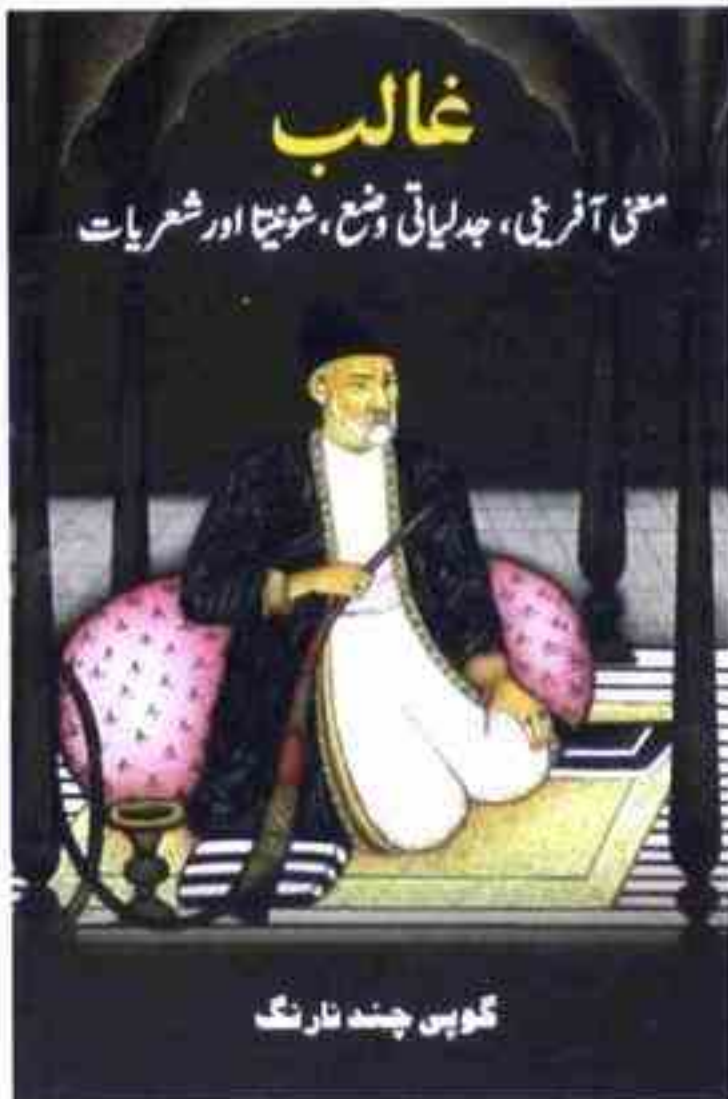
The scope of the 678-page book is too vast and too diverse to be captured in these columns. In a nutshell, every age is Ghalib's age and Ghalib is relevant and meaningful even today.

The book has been published by the Sahitya Akademi, New Delhi.

THE HINDU

TODAY'S PAPER » FEATURES » FRIDAY REVIEW
August 9, 2013

Ghalib revisited

SHAFEY KIDWAI

Gopichand Narang's latest book on Ghalib skillfully explores how the poet defied all existing postulations

The ongoing debate on post Modernism made us realise that truth is not an absolute concept; it is what we construct through language to fulfil our cultural needs. Similarly, the world in which we live in is essentially incongruous where everything is shaped by its otherness, hence it is unreal and indicates banality and voidness. Curiously, it is something that was realised, almost more than two centuries ago, by the most in focus Urdu poet Mirza Ghalib. He suspects all the given and received, and turns attention to hypocrisy and embarrassing contradictions in our social mores and it impels him to upturn all accepted theories and norms of social behaviour and thought.

"For him, faith denotes an unending puzzle whether it heals

or festers the poet is not sure," points out eminent theorist Gopi Chand Narang in his finely etched and well-researched study of Ghalib titled, "Ghalib's Thought, Dialectical Poetics and the Indian Mind", recently released by Sahitya Akademi. Why does Ghalib tend to defy all existing postulations that draw heavily on common sense? This pertinent question is thoroughly explored by the author. Modern man, trapped in the quagmire of sectarianism, intolerance, bigotry, jingoism, subjugation, and unbridled consumerism, and further deafened by the booming violence, has become completely oblivious to language of unsaying and here, Ghalib breathes new life into him by exploring the possibilities of silence and fresh thought, cogently argues Narang. For him, Ghalib's dialectical probing brings together the diverse strands of our muddled life.

Divided into 12 well-documented chapters, the book meticulously attempts at collating the heterogeneous poetic traditions in which Ghalib's poetry is firmly located. Though much ink has been expended over Ghalib, one can hardly find any attempt to place Ghalib's widely quoted couplets and ghazals, strongly revealing state of no mind in the backdrop of the Buddhist philosophy (shoonyata – voidness). Silence is the fountain-head of all meaning and freedom. Explaining the emotional lay of Ghalib's poetry in the perspective of Buddhist discourse, Narang skilfully highlights the contours of Shooniyata and asserts, neither it is a religious or metaphysical concept nor it is a way of meditation. It is a way of thinking that strikes at the root of every given concept, ideology, belief, and social practice, and leads to freedom. It enables one to go beyond the apparent to see the otherness of it and it is what that runs through Ghalib's entire poetry. Salvation is not something Ghalib longs for; he strives for highlighting the sufferance of people. Time and again, Ghalib through his unmatched wit, makes defiant gesture against insensitivity, power that

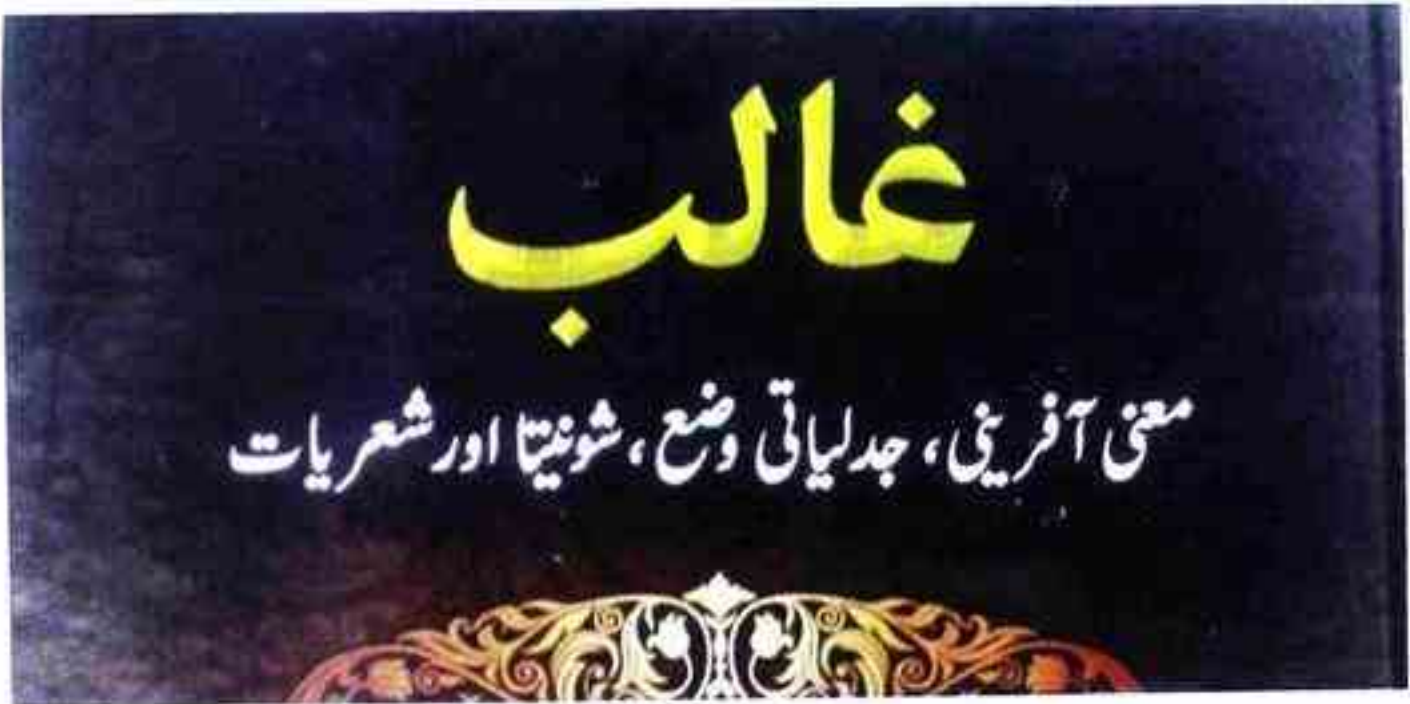
be-and money. For him, poetry is always an act of subversion.

Mapping the complex terrain of Ghalib's Urdu and Persian poetry, Professor Narang puts together a perceptive selection that is representative of the most frequently articulated themes of Ghalib. The book, carrying the fruits of academic vigour, delves right into the text of Ghalib and analyses his deeply Persian and Urdu poetry, the letters and diary and biographers of Ghalib, Narang connects Ghalib with Abdul Qadir Baidil and the artfulness of "Sabk-e-Hindi" of the Mughal era.

Narang marshals unflinching evidence to assert that Ghalib's much-talked about poetry hardly weaves a pathos-filled sensitive narrative around overwhelming sense of loss, unreciprocated love, human frailties and despair but it creatively concentrates on human psyche that causes dreams and desires, essentially express itself in ways beyond all regimentation. His verses simultaneously mirror the paradoxical shadow lines of truth and existence and reveal what prejudice, human narrowness and ideologies conceal. The book offers a nuanced refreshing perspective on reading Ghalib and it is an invaluable gift for those who want to understand the intellectual and cultural milieu of India, not told by the colonial historians.

Rereading Ghalib

Arif Waqar   January 19, 2014

Gopi Chand Narang sets out on an uncharted territory — tracing the roots of Ghalibian thought back to the ancient Indian philosophies of Vedanta and Shunniyta

Ghalib rightly said:

"Shohrat-e-sherum bageeti baad-e-munn khahad shudan" [My poetry will be recognised in the world, after my death].

Maulana Hali was the first person to fully appreciate the subtle nuances and the multilayered meanings of Ghalib's poetry and he wrote a detailed commentary on a selected part of it. Abdur Rehman Bijnori, Nazm Tabatabai, Sheikh Ikraam and Yousuf Saleem Chishti also wrote detailed commentaries on Ghalib.

In English, J.L.Kaul's Interpretations of Ghalib came out in

1957, in which he selected some 300 verses for interpretation. Daud Kemal, Ahmed Ali and B.N. Raina followed suit. But a major task in English was undertaken by Aijaz Ahmed who selected 37 ghazals of Ghalib, translated them into simple prose, and then handed them over to seven American poets who rendered them into English poetry.

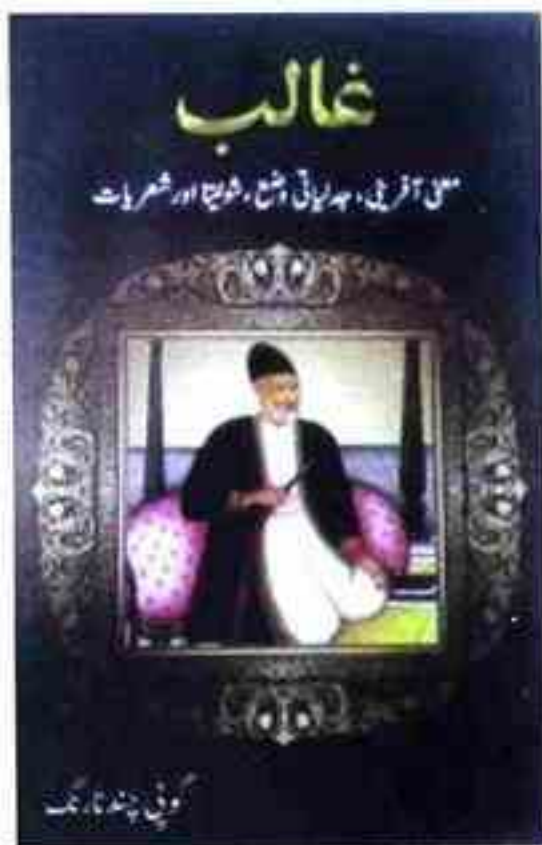
Shamsur Rahman Faruqi and Francess Prichett's joint venture on Ghalib has been quite useful for American and British students of Urdu literature.

Since Ghalib's centenary year of 1969, a large corpus on the subject has been built, but Gopi Chand Narang's book is very different in its scope and unique in approach. Ghalib has usually been associated with the Persian tradition which he was himself very proud of, but Narang has set out to explore an altogether uncharted territory in this realm: he believes that Ghalibian thought, which is postmodern by nature, is pre-historic in its origin and the roots can be traced back to the ancient Indian philosophies of Vedanta and Shunnayta — the Buddhist concept of dialectical Nothingness.

Narang must be praised for his unambiguous language which explains every point with full clarity and even at the risk of repeating himself.

Obviously, it's a maverick approach and the skeptics cannot digest it right away but, on Narang's part, it is not just a random thought. He has taken great pains to thoroughly study the local and Persian sources. He has re-read the entire poetry of Ghalib in chronological order, tracing the incoming influences, step by step. It is an already well-established fact that Ghalib's early poetry is highly influenced by Abdul Qadir Bedil, a Persian language poet of Indian origin. Before moving any further let it be clear about this particular class of Indian poets.

Iranians divide the classical Persian poetry into three categories: Khorasani School, Iraqi School, and Indian School. Firdousi, Rodki, Unsuri and Roomi represent the Khorasani school while Hafiz, Saadi, and Amir Khusro belong to Iraqi School. The Indian School, or "Subk-e-Hindi" has a long list of poets, including Fughani, Nazeeri, Urfi, Faizi, Talib, Kaleem, Saaeb, Ghani Kashmiri, Zahoori, Bedil and of course Ghalib.

Khorasani and Iraqi schools are known for their simplicity and directness, and are closer to the folklore in their nature while Subk-e-Hindi is famous for its sophisticated language, intricate expression, a rather complicated system of similes and metaphors, and an overall grandeur of expression.

Ghalib started composing poetry at an early age of 11 and by the time he was 15, Ghalib was already an accomplished poet, both in Urdu and Persian. He was heavily influenced by Bedil and used long-winded complex metaphorical phrases with complicated genitive and attributive compounds. Gradually, he came out of this linguistic complexity and verbal jugglery and started using simple and plain language. However, this simplicity was limited only to the outer form of his expression. In the deep structure he was as complicated as ever. This characteristic of complexity came directly from Bedil, and Bedil himself derived it from ancient Indian thought.

Quoting Ray Billington, Dhirendra Sharma and B.K. Matilal, Narang explains the basic concepts of Brahma,

Nirvana, Mukti, Bhav, Abhav and Padarth. He also goes into minute details of how the negative dialectics of Shoonyata works, and how it differs from the concept of Maya, but in the final analysis his whole stress is on the point that Bedil being rooted in the Indian soil seems to have absorbed these ancient texts, probably through Persian translations, and so thoroughly absorbed the theory of negative dialectics that it became a part of his thought process and consequently a recurrent theme in his poetry.

There is no clear indication that Mirza Ghalib had direct access to primary sources of Hindu and Buddhist ancient texts such as Yogavasistha. But Narang strongly suggests that Ghalib internalised the philosophy of Maya and Shoonyata indirectly, through the verse of Bedil which was fully drenched in the dialectical philosophies. Narang generously quotes from Bedil's poetry and also gives us enough material from the Persian and Urdu stock of Ghalib, so that we can easily compare the two and draw our own conclusions.

The book is divided into 12 well-developed chapters. In Chapter 11, Gopi Chand Narang discusses the difference between Marxian dialectics, Sufi dialectics, Buddhist dialectics, and the way Ghalib's inherent 'negative dialectics' works during his creative process. At this point he, once again, explains how Saussure and Derrida's 20th century theories seem relevant in the Ghalib discourse.

Narang must be praised for his unambiguous language which explains every point with full clarity and even at the risk of repeating himself. As a sympathetic teacher, he is always concerned about the last boy on the last desk, and periodically checks if the boy can hear him loud and clear.

گوپی چند نارنگ اور غالب

غالب وہ خوش قسمت شاعر ہے کہ جس کثرت سے اس کے بارے میں لکھا جا چکا ہے، ہمارے کسی اور شاعر کو یہ سعادت نصیب نہیں ہوئی۔ اس کی ایک وجہ تو اس کے اشعار میں فارسی ترکیبوں اور الفاظ کی بھرمار ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب کے زمانے میں کم و بیش فارسی ہی کا دور دورہ تھا لیکن اسے شاید یہ اندازہ نہیں تھا کہ یہ زبان رفتہ رفتہ ہماری زندگیوں سے یکسر نکل ہی جائے گی اور ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ غالب فہمی میں روز بروز کمی ہی ہوتی چلی جارہی ہے۔

تاہم اس کی ایک اور وجہ غالب کی پیچیدہ گوئی بھی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تجرید اور ابہام شاعری کی جان ہے لیکن وہ بھی اس صورت میں کہ کم از کم الفاظ ہی قاری کے لیے اجنبی ہوکر نہ رہ جائیں۔ سیدھی بات کو بھی گھما کر کہنا غالب کے خاص اسٹائل کا حصہ ہے لہٰذا قاری کو کچھ مشکلات اس طرف سے بھی پیش آتی ہیں۔ میری مراد اوسط درجے کے قاری سے ہے جو شاعری کا ذوق بھی رکھتا ہے اور اسے پڑھنا بھی چاہتا ہے۔ حتیٰ کہ اب اوسط درجے کا یہ قاری بھی کم سے کم تر ہوتا چلا جارہا ہے۔

چنانچہ زیادہ امکان یہی ہے کہ غالب پر ابھی مزید لکھا جاتا رہے گا کیونکہ جو اشعار سیدھے ہیں ان پر کچھ لکھے جانے کی چنداں ضرورت نہیں ہے، ماسوائے اس کے کہ ان کی تعریف کردی جائے، یا نئے نئے محاسن بیان کردیے جائیں۔ غالب خود کہتا ہے کہ:

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے جسے سخنورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل

حتیٰ کہ اسے مہمل گو اور بے معنی بھی کہا گیا اور اسے کہنا پڑا کہ:

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

زیرِ نظر گوپی چند نارنگ کی غالب پر تازہ چھپنے والی کتاب ہے جو سنگ میل والوں نے لاہور سے شائع کی ہے اور جس میں غالب کی شاعری اور شخصیت کے ہر پہلو پر کھل کر لکھا گیا ہے۔ حالی کے علاوہ جن نقادوں نے غالب کے بارے میں لکھ رکھا ہے، نارنگ نے ان سے مدد بھی حاصل کی ہے اور کئی جگہ اختلاف بھی کیا ہے اور خاص طور پر زور اس بات پر دیا ہے کہ غالب کے اس اضطراب کے پیچھے کون سے عوامل کارفرما تھے اور جس میں انھوں نے غالب کے ڈانڈے ویدانت سے بھی جوڑے ہیں اور بدھ ازم سے بھی۔

اس کے علاوہ انھوں نے اکثر اشعار کی گتھیوں کو بھی سلجھایا ہے اور ان کے معنی کھول کر بیان کیے ہیں۔ ہم عصر فارسی اور اردو شعرا کے ساتھ ان کے ربط و ضبط پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ خاص طور پر بیدل دہلوی سے غالب کا متاثر ہونا۔ انھوں نے حالی کی 'یادگارِ غالب' کی تعریف بھی کی ہے اور اس سے استفادہ بھی حتیٰ کہ تمام ادب آداب کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے اس سے کئی جگہ اختلاف بھی کیا ہے۔

تحریر ہو یا تقریر، گوپی چند نارنگ کی بات دل میں اترتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برعکس ہمارے دوست شمس الرحمٰن فاروقی اکثر اوقات سمجھ میں نہیں آتے کہ کیا کہہ گئے ہیں۔ چند برس پیشتر انھوں نے یہاں اقبال اکیڈمی میں 'اقبال کو کیسے نہ پڑھا جائے' کے موضوع پر لیکچر دیا لیکن سبھی کہہ رہے تھے کہ ان کے پلے تو کچھ بھی نہیں پڑا۔ اگلے روز ان کا لیکچر اورینٹل کالج میں تھا، جہاں بھی ویسی ہی صورت حال رہی۔ یہ غالباً ان کے تبحر علمی کی وجہ سے ہے، اور نارنگ کی بات شاید اس لیے سمجھ میں جلدی آجاتی، ہے کہ وہ ان سے کم پڑھے لکھے ہوں گے!

ظاہر ہے کہ یہ کوئی تبصرہ نہیں ہے اور نہ میں اس کا اہل ہوں۔ صرف یہ اطلاع دینی مقصود تھی کہ یہ تحفہ کتاب شائع ہوچکی ہے۔ نیز نارنگ نے جہاں غالب کی زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ کیا ہے وہاں اس کتاب میں اس کا کوئی تذکرہ یا رائے درج نہیں ہے کہ جہاں غالب کے کئی ہم عصروں اور چاہنے والوں کو کالا پانی سمیت پھانسی کے تختوں اور سولیوں پر لٹکایا جارہا تھا، وہیں غالب اس کے خلاف کسی احتجاج کے بغیر انگریز بہادر کی شان میں قصیدے لکھ رہے تھے۔ البتہ اپنے خطوط میں اس پر انھوں نے اپنے رنج وغم کا اظہار کرنا ہی کافی سمجھا۔ بلکہ غالب پر تو فری میسن ہونے کا الزام بھی ہے جس کا تذکرہ مالک رام کی کتاب 'ذکر غالب' میں موجود ہے۔ یہ بات بھی خالی از دلچسپی نہیں کہ ڈاکٹر انیس ناگی کی غالب پر لکھی گئی کتاب کا عنوان ہے 'غالب ایک اداکار'۔ نارنگ کی اس کتاب میں درج ہے کہ غالب نے اپنے کلام کے کچھ حصوں سے فارسی الفاظ نکال دیے تھے اور اسے آسان فہم زبان میں منتقل کردیا تھا۔ حالانکہ اگر وہ اپنے سارے کلام کو اس عمل سے گزار دیتے تو آج قاری کو جو مسائل درپیش ہیں وہ نہ ہوتے۔ کیونکہ غالب جب خود کہتے ہیں کہ:

رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر

تو انھیں اس بات کا بھی خیال رکھنا چاہیے تھا کہ جو ٹوئے ملبے اور گڑھے ان کے کلام میں جگہ جگہ باقی رہ گئے ہیں، انھیں بھی لگے ہاتھوں دور کردیتے۔

چنانچہ اب بھی غالب کے کلام کا معتدبہ حصہ قاری کی دسترس سے نہ صرف دور ہے بلکہ روز بروز دور تر ہوتا چلا جارہا ہے، حتیٰ کہ نارنگ صاحب نے جن مشکل اشعار کے معنی بیان کردیے ہیں قاری کی ایک بار تو سمجھ میں آجاتے ہیں لیکن اس کے باوجود انھیں دوسری بات پڑھنے کو جی نہیں چاہتا، چنانچہ غالب کے کلام کا بیشتر حصہ اب محققین ہی کے استفادے کے لیے رہ گیا ہے جبکہ جو سمجھ میں آتا ہے اس کا بہت سا حصہ اب ضرب الامثال میں شامل ہے، اور غالب اگر غالب ہے تو ایسے ہی اشعار کی وجہ سے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غالب نے زندگی بھر تنکا توڑ کر دوہرا نہیں کیا اور ساری عمر وظیفوں اور پنشنوں کے پیچھے ہی بھاگے اور خوار ہوتے رہے، اللہ بس، باقی ہوس۔

○

مضامین

فرحت احساس

گوپی چند نارنگ کی کتاب 'غالب':
غالب کے قفلِ ابجد کی طلسماتی کلید

تنقید کا تخلیقی حرفِ اجتہاد

مرزا اسداللہ خاں غالب 216 سال سے ہمارے ساتھ ہیں۔ ان تمام برسوں کے دوران ان کا کلام رد و مقبول، غیاب وظہور اور تجاہل و تغافل کے مظاہر اور رویوں کو انگیز کرتا ہوا آج اس منزل تک آگیا ہے کہ ساری دنیا میں، اردو اور فارسی اور اس کے دائرے سے باہر دور دور تک اسے ایسی قبولیت حاصل ہوگئی ہے کہ غالب کا خود اپنے کلام کے بارے میں کہا گیا حرفِ استقبال مہرِ نیم روز کی طرح روشن ہوگیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب آج ہندوستان کی soft power یا تہذیبی طاقت کا ایک ایسا نشانِ امتیاز ہیں جسے اس ملک کی تخلیقی شناخت کے لازمی تشکیلی عناصر میں شمار کیا جانے لگا ہے۔ غالب اسطوریہ کی تشکیل میں شاید ان کے کلام سے کہیں زیادہ ان کی شخصیت، افتادِ طبع اور ایک نہایت جاں گسل زمانے میں پوری تخلیقی شان اور انسانی وقار کے ساتھ زندگی کرنے کی ایک صلاحیت سے متعلق واقعات و حکایات کا دخل ہے۔ غالب کی زندگی جو ان کے خطوط کے معنوی دریچوں سے کسی زخم سے رِستے ہوئے خون کی طرح ظاہر ہوتی ہے، ایک ایسے شخص کا پیکر پیش کرتی ہے جس نے اپنے زمانے سے مادی و جسمانی طور پر ہار جانے کے باوجود معنوی و تخلیقی محاذ پر اسے شکست دی اور اس کی ہلاکت خیزیوں کی گرفت سے سرخ رو نکل آیا۔ کلامِ غالب تو اپنی تمام تر طلسم کاریوں اور معجزہ سامانیوں کے ساتھ ہمارے سامنے ہے ہی، ان کی زندگی بھی ایک ایسا پیچیدہ متن ہے جس میں وہی جدلیاتی شرر باری عمل آرا ہے جو

ان کے کلام کا بنیادی جوہر ہے۔ غالب کی زندگی پر ایک سرسری نگاہ ہی یہ دیکھنے کے لیے کافی ہے کہ یہ شخص باہر باہر جس معاشرے کا فرد، جس شہر کا باشندہ، جس بادشاہ کی رعایا میں ہے وہ سب اندر اندر اس کی علوئے فکر اور تخلیقی رفعتوں کے سامنے کتنے کم قد اور کم عیار ہیں۔

غالب جب اس دنیا سے رخصت ہوئے تو وہ اُس عالم کی بھی رخصت اور انہدام کا زمانہ تھا جس میں وہ پیدا ہوئے تھے۔ چاروں طرف انسانوں کے ساتھ ساتھ ان کے مادی اور معنوی نظام کی دھجیاں بکھری پڑی تھیں۔ ایسے میں کچھ لوگ برہم تھے، کچھ پژمردہ اور بدحواس اور کچھ ان دھجیوں کو چن کر ایک نئی تعمیر کی کوششیں کررہے تھے۔ یہ کچھ ایسا وقت تھا جب بقول ادورنو آرٹ بے معنی ہوجاتا ہے۔ غالب یوں بھی اپنی حیات کے دوران محض خواص کے شاعر تھے کہ ان کے معاشرے کا شعری ذوق عموماً ذوق جیسے فہم عامہ شکار لفظی بازی گروں کا گرویدہ تھا۔ اس کے بعد اردو معاشرے کا غالب حصہ شاید اپنے چاروں طرف چلنے والی انہدام کی بادسموم سے گھبرا کر داغ جیسے شاعر کی جنسی تلذذ اور لفظی چٹخارے والی شاعری میں پناہ حاصل کرنے لگا۔ ایسے میں غالب کی آواز کا پردے میں چلے جانا فطری تھا۔

پھر یوں ہوا کہ برطانوی سامراج کی جس آگ نے یہ بزم لوٹی تھی اسی کی چند روشنیوں سے کچھ نئے چراغوں کی بنا ڈالی گئی۔ سید احمد خاں ان نئے چراغوں کے سب سے بڑے کفیل بن کر ابھرے۔ ان کی سربراہی میں شکست وانہدام سے اٹھے ہوئے گرد و غبار کو خشک ہوتے ہوئے آنسوؤں کے پانی میں گوندھ کر ایک نئی تعمیر کے لیے گارا تیار کیا جانے لگا۔ اسی سلسلے میں شعریات پر ازسرنو غور شروع ہوا اور محمد حسین آزاد 'آب حیات' لے کر سامنے آئے۔ غالب کا ذکر بھی آیا مگر کچھ ان کے محاسن کا بیان یوں کیا گیا کہ وہ ذوق کے شعلۂ جوالہ کے زیرسایہ ایک ذیلی چراغ نظر آئیں۔ سو آج کے ہمارے اردو کے سب سے بڑے شاعر کو اپنی وفات کے پردۂ غیاب سے ظہور میں آنے کے لیے تقریباً تیس سال کا انتظار کرنا پڑا جب الطاف حسین حالی نے 'یادگار غالب' کے اوراق پر مرزا کو ایک نئی زندگی دی۔ بیسویں صدی آتے آتے حالی کی 'یادگار' نے غالب کی یاد کو ہمارے

ادبی حافظے کی بحالی کا وسیلہ بنا دیا۔ عبدالرحمٰن بجنوری کے صرف ایک جملے نے غالب کلامیے کی بنا ڈالنے میں جو غیر معمولی کردار ادا کیا ہے اس کی وضاحت غیرضروری ہے۔ غالب کی متھ سازی کا عمل جو 'یادگار غالب' سے شروع ہوا تھا اسے بجنوری کے ایک جملے اور ان کی 'محاسن کلام غالب' کے بعد غالب کے منسوخ و متروک کلام کی دریافت نے نئے پر لگائے۔ پھر یونیورسٹیوں میں اردو زبان و ادب کے شعبے قائم ہونے لگے تو غالب تعلیمی نصابوں کا لازمی حصہ قرار پائے اور ان پر گفتگو کا ایک نیا طور شروع ہوا۔ شرحیں لکھی جانے لگیں۔ مگر غالب فہمی کی ان تمام کارگزاریوں کا تجزیہ صاف بتاتا ہے کہ انھیں ان کی تخلیقی شعلگی اور رقصِ معنی کے نہاں خانوں تک رسائی حاصل کرنے کا نہ کوئی خیال تھا نہ ضرورت اور نہ توفیق۔ یہ سارا کام غالب کو ان کے چاروں طرف موجود شعری روایت کے ظاہرے کو تشکیل دینے والے عناصر اور وسائل کی مدد سے اور اسے استحکام دینے کے لیے کیا جارہا تھا۔ وہی محاورے، روزمرہ اور لغت کی باتیں یا شعری متن کو تشکیل دینے والے وسائل کا ذکر۔ یعنی یہ سارا ذکر اذکار غالب کلامیے کو اسی فہم عامہ کی جامد منطق میں اسیر کرنے پر مرکوز تھا جس کو شکست دے کر اس کی پیدائش ہوئی تھی۔ اسی زمانے میں پروفیسر مجیب ایک ایسے روشن طبع اور معمول شکن ذہن نظر آتے ہیں جنھوں نے غالب کے متروک کلام کی شانِ اجتہاد اور فسوں سازیوں کو پیش منظرانے کی نہایت توانا پیش رفت کی۔ انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ غالب کا بیشتر متداول کلام فہم عامہ سے ایک طرح کا سمجھوتا کرنے کا نتیجہ ہے۔ لیکن وہ باضابطہ ادبی نقاد نہیں تھے سو ان کی آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوئی۔

ترقی پسندی کے زیراثر پیدا ہونے والی عقلیت اور سماجی سروکار نے غالب شناسی کو ایک نیا سیاق دیا مگر اس میں کلام کی تخلیقی قوتوں کی شناخت سے زیادہ اس کے خارجی متعلقات پر زور تھا۔ جدیدیت کی ہوا چلی تو غالب کے متن اور اس کے تشکیلی عناصر کے تجزیے اور تفہیم پر توجہ دی جانے لگی۔ شروع میں ان کے اسلوب وغیرہ کا تجزیہ کیا گیا۔ پھر ان کی استعارہ سازی اور پیکر طرازی کے زور اور کمال کو نشان زد کیا گیا، اور پھر ایہام، رعایت اور مناسبت اور خیال بندی کے حوالوں سے ان کے تخلیقی امتیازات کو روشن کیا گیا۔

یہ اپنی جگہ بلاشبہ ایک وقیع اور معنی افروز تنقیدی سرگرمی تھی۔ اس کے علاوہ ہندوستان اور پاکستان کی بہت سی ذی فہم و ادراک تنقیدی ذہانتوں نے غالب شناسی میں عطیات پیش کیے۔ دوسری طرف محمد حسن عسکری اور پھر سلیم احمد نے غالب کی خودپرستی اور اناگزیدگی وغیرہ غیر متعلق باتوں کو ہدف ملامت بناتے ہوئے غالب شناسی کو زک بھی پہنچائی۔

اس طرح اب غالب فہمی کی پہلی شمع یعنی 'یادگار غالب' کی روشنی پر ایک صدی سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے۔ اس دوران اس چراغ سے کتنے ہی چراغ روشن ہوئے، غالب کی زبان، کیا اردو کیا فارسی، محاورے اور لغات، تشبیہ، پیکر، استعارے، مضمون سازی و معنی آفرینی، سماجی سروکار، تاریخی معنویت اور دانش ورانہ افتاد وغیرہ پر کیا کیا کچھ نہیں لکھا گیا، ان کی پرشکوہ شعری عمارت کے سامان تعمیر کی ایک ایک چیز پر کیا کیا بحثیں قائم نہیں کی گئیں مگر اس سب کے باوجود ایسا کیوں لگتا ہے کہ حالی نے مرزا غالب کی تخلیقیت کے دوسرے سرے پر کوندتی ہوئی بجلیوں اور امنڈتے ہوئے طوفانوں کی طرف جو اشارے کیے تھے ان کو سمجھنے یعنی ان کے تخلیقی سرچشموں اور متن سازی کی جائے پیدائش تک رسائی پانے کی کوئی سعی مشکور نہیں کی گئی۔

مقام شکر ہے کہ ہماری تنقید کی کارگاہِ تعقل میں چند دیوانے بھی پائے جاتے ہیں جو شہرِ خرد کے باہر پھیلے ہوئے لاشعور کے جنگلوں میں دبکے ہوئے نیم روشن منطقوں اور لفظوں کے خارزاروں میں الجھے ہوئے معنی کے زخموں اور تجزیہ کار عقل کے پردۂ سنگ کے پرے لرزتے ہوئے وجدان کی پرچھائیوں میں تاک جھانک کرتے یعنی حقیقت کے نہاں خانوں کے گریبان پر ہاتھ ڈالتے رہتے ہیں۔ ہمارے نارنگ صاحب یقیناً اور بلاشبہ ان عقل مستوں اور جنوں دماغوں کے میرِ کارواں ہیں۔ سو انھوں نے برسوں اپنی دشتِ فہم و فکر نوردی کے انعام میں ایک ایسا اسمِ جنوں حاصل کرلیا ہے جو کلامِ غالب کے تخلیقی طلسم زار اور قفلِ ابجد کی ایک ایسی کلید کا حکم رکھتا ہے جو اب تک کسی کے ہاتھ نہیں لگی تھی۔ اردو تنقید نے نہ جانے کس لمحۂ قبولیت میں دعا مانگی ہوگی کہ اس پر بابِ اجابت بے دریغ کھل گئے اور اس کا گوش خامہ نوائے سروش سے سیراب ہوگیا۔ حرفِ تنقید ایسا معنی یاب، تجزیے

کی تلوار ایسی آب دار، اخذِ معنی کی رفتار ایسی برق پاش اور بیان کی روانی ایسی سبک سیر کہ نہ دیکھی نہ سنی۔ یہی نہیں بلکہ استدلال اور دلائل اور فراہمیِ جواز تمام تر محکمی کے باوجود اپنے ضروری ہونے کی انکاری ہے کہ اندیشہ یقین کی ایسی ایسی عرش نشینیوں کو مس کر رہا ہے جہاں ہر طرف جذب و کیف اور لطف و نشاط کا عالم طاری ہے کہ گمان اور شک و شبہ کو تابِ گویائی نہیں۔ لہٰذا غالب تنقید کی زمین پر کوئی صحیفۂ آسمانی (اگر آسمان کا کوئی وجود ہو) اتر سکتا ہے تو نارنگ صاحب کے تازہ ترین تنقیدی کارنامے 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے۔ یہ کتاب بلاشبہ تنقید کے تخلیقی حرفِ اجتہاد کے منصب پر فائز کی جاسکتی ہے۔

نارنگ صاحب کے ذہن پر اس کتاب کے اوراق نے اترنے سے پہلے غالب کے شعری متن کے خانۂ طلسم میں داخلے کے بعد اس کے عقبی دروازوں سے نکل کر اس متن سے لگے ہوئے لاشعور اور ورائے تعقل کی دشت پیمائی کے دوران غالب کی تخلیقی مٹی کے سِروں کو پکڑے پکڑے اس مٹی کی کوکھ یعنی دانشِ ہند کی فکری زرخیزیوں تک رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ساری سرگرمی کوئی اچانک یا اتفاقاً واقع نہیں ہوئی۔ اس میں ہندوستان کی تاریخ کے پچھلے پانچ ہزار برسوں کے دوران اٹھنے والی بصیرتوں کے شعلوں کا فیضان کارفرما ہے جنھوں نے حقیقت اور مجاز کے درمیان حائل تمام پردوں کو جلا ڈالا ہے اور وہم و گمان کے پتھروں کو توڑ کر آگہی کا وہ آبِ رواں جاری کیا ہے جو آج بھی انسانی عقل کو وجدان کے چراغوں سے روشن کیے ہوئے ہے۔ نارنگ صاحب نے کتاب کے دیباچے میں کلامِ غالب کی اسرارکشائی کی نسبت سے اپنے منصوبے کی صراحت کرتے ہوئے حالی کے حوالے سے کہا ہے کہ انھوں نے ''کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکتِ خیالی و طرفگیِ بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، بذلہ سنجی و شوخی و ظرافت کی، تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی۔ بے شک یہ شعری لوازم، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکان اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں'' ... مگر ''ہماری کوشش یہ

رہی ہے کہ ان رسومیاتِ شعری کے پس پشت کیا کوئی اضطراری و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے، یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیعی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگیِ خیال کی تخلیقیت میں تہہ نشیں طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔" (ص 15) یہاں نارنگ صاحب کا اصل سوال حالی اور بعد کے تمام غالب نقادوں سے یہ ہے کہ "غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے، یا غالب کے یہاں پہلے سے چلے آرہے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون (مضمون آفرینی) یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) یا اس کا کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کے عرصے کو برقیا دیتا ہے یا نئے معنی کی وہ چکاچوند پیدا کرتا ہے جسے عرف عام میں سابقہ تنقید 'طرفگیِ خیال' یا 'ندرت و جدتِ مضامین' سے منسوب کرتی ہے۔" (ص 16)

سامنے کی بات ہے کہ غالب کے کلام کا غالب حصہ مسلمات پر ضرب لگانے اور ہر معمولہ اور موصولہ اور دی ہوئی بات یا خیال میں شگاف ڈالنے اور نفی پر اثبات اور اثبات پر نفی کے نقش قائم کرنے سے عبارت ہے۔ جیسا کہ خود حالی نے زور دیا ہے کہ غالب کو روش عام اور پیش پا افتادہ راستوں پر چلنے سے خلقی و فطری عار ہے۔ اُگلے ہوئے نوالوں سے خواہ وہ ارضی ہوں یا سماوی لطف اندوز ہونا غالب کی سرشت میں ہے ہی نہیں، غالب کا کلام اور ان کی شخصیت بھی گزشتہ دو صدیوں سے مسلسل آواز دے رہی ہے کہ مجھ میں موجزن اس جدلیات پر نظر ڈالو اور اس کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرو مگر اس جدلیات کو محض قولِ محال کے شعری وسیلے کا ثمرہ کہہ کر اکتفا کی جاتی رہی۔ نارنگ صاحب نے غالب کی افتاد و نہاد میں جاگزیں اس نفی در نفی کی حرکیات یا جدلیاتی جوہر سے متعلق سوالوں کا پیچھا کرتے کرتے سبکِ ہندی کی روایت میں سرگرم فکری و بدیعی عناصر کی تہہ لی اور اس سے غالب کے تہ نشیں رشتوں کی گرہ کشائی کا سلسلہ شروع کیا۔ اس طرح سبکِ ہندی کی شعریات اور اس میں بیدل کی مرکزی حیثیت سے آگہی کے در کھلے اور پھر یہاں سے جدلیاتی فکر کے اس آر کی سرچشمے تک پہنچنا کچھ بعید نہیں تھا جو بودھی فکر کی عہد ساز بصیرتوں

کے فیضان کی صورت روشن ہے۔

مغل دور کے ہندوستان کی فارسی شاعری جسے تحقیراً سبکِ ہندی کا نام دیا گیا خیال بندی، مضمون آفرینی، دقت پسندی اور تمثیل نگاری سے عبارت ہے۔ فارسی شاعری کا یہ طور خالص ہندوستان کی عطا ہے جسے ایک زمانے تک اہلِ ایران نے لائق اعتنا نہیں سمجھا بلکہ کم تر جانا۔ لیکن اب یہ بات خود ایرانی ماہرین شعر بھی تسلیم کر رہے ہیں کہ سبکِ ہندی اور دانشِ ہند، خاص طور پر بودھی فکر کے درمیان گہرے رشتے رہے ہیں بلکہ یہ دونوں لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ غالب شروع سے ہی سبکِ ہندی سے حد درجہ متاثر رہے ہیں مگر اس کے اثرات ان کے ہاں بیدل کے توسط سے پہنچے اور بیدل کے بنیادی فکری سروکار اور وجدانی بصیرتیں غالب کے تخلیقی عمل کی بنیاد ساز بنیں۔ سبکِ ہندی کے زیر اثر مضمون آفرینی اور خیال بندی کا سلسلہ اردو میں فاروقی صاحب کے مطابق شاہ نصیر اور ناسخ سے شروع ہوا پھر ذوق اور دیگر شعرا تک پھیلتا چلا گیا۔ فاروقی صاحب نے اپنے مضمون 'خیال بند غالب' میں کہا ہے کہ اگر شاہ نصیر اور ناسخ نہ ہوتے تو غالب بھی نہ ہوتے کیونکہ یہ تینوں ایک طرح کے شاعر ہیں اور خیال بندی کی نسبت سے شاہ نصیر اور ناسخ کو غالب پر زمانی سبقت حاصل ہے۔ اس بیان کی روشنی میں شاہ نصیر، ناسخ اور پھر ذوق کی شعری تشکیلات کا مطالعہ کیا جائے تو ذرا سے تامل کے بعد یہ معلوم کرنا مشکل نہیں کہ وہ تمام شعری لوازم جو شاہ نصیر اور ناسخ کے یہاں ایک جامد اور میکانکی شعری عمل کے ذریعے ایک نامراد شعری متن تشکیل دیتے ہیں، غالب کے ہاں تخلیقی طلسم سازی اور معجز بیانی پر منتج ہوتے ہیں۔ نارنگ صاحب اس سوال کے جواب کی تلاش کرتے ہوئے کہتے ہیں'' آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے ہاں فقط ہیئتی مشاقی ہے، غالب کے یہاں دہکتی آگ ہے جو ہیئتی نظام کے نیچے سے کوندتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیئتی کاریگری سطح شعر پر نظر آنے والا آئس برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں نیچے ہے جسے ٹھہر کر بہ نظرِ امعان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیات اساس شعریاتی فشار اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیر و زبر ہوگئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو

شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تنقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے پورے Canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ حاشیے پر جا پڑے، اور جو حاشیے پر تھے وہ مرکز میں آ گئے۔'' (ص 166)

سبکِ ہندی کی شعری روایت میں بیدل کی مرکزی حیثیت ان کے فکری نظام کے دانشِ ہند کی بصیرتوں میں اترے ہونے سے قائم ہوتی ہے۔ نارنگ صاحب نے اس رشتے کی تفتیش میں ایک طویل اور نہایت معنی پاش بحث کی ہے اور خاص طور پر پروفیسر واگیش شکل کے حوالے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچائی ہے کہ زبان، معنی اور وجود وغیرہ کے بارے میں بیدل کے تصورات اور تعبیرات اس عہد کے رواجی مفہوم سے یکسر مختلف ہیں جو صریحاً دانشِ ہند کا فیضان ہے۔ نارنگ صاحب کہتے ہیں ''بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برقِ جوّالہ یا خطِ پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلۂ جاریہ یا حلقۂ دام خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتدالاعداد' سے زیادہ 'صفر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفۂ شونیہ جو یوگ وششٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے''۔ اس طرح بیدل کا سخن یا زبان سے متعلق تصور بھی ہندستانی فکر میں موجود 'واک' کے نظریے سے بہت مماثل ہے۔ اسی طرح زبان کی بحث کا مرکز معنی ہے اور معنی بیدل کے نزدیک فقط لفظ میں نہیں ہے بلکہ معنی دراصل لفظ کی حدود میں سما ہی نہیں سکتا۔ اس نکتے کی مزید وضاحت کرتے ہوئے نارنگ صاحب کہتے ہیں ''معنی کے اس نکتے پر آ کر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزر و مد لفظ کے ماورا ہو جاتا ہے اور معنی لامتناہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ دریدا اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا کہ ہر چند کہ بظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سما نہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کر سکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔'' (ص 170)

نارنگ صاحب غالب کی جدلیاتی افتاد کا سراغ لگاتے ہوئے بیدل کے توسط سے

اس عظیم ہندستانی فکر تک پہنچتے ہیں جو بودھی فکر میں 'شونیتا' کے نام سے معروف ہے۔ شونیتا یعنی 'لائیت'، مکمل نفی درنفی پر قائم ہے جس کے مطابق کائنات کی کسی بھی چیز کا فی نفسہٖ کوئی وجود نہیں اور ہر چیز قائم بالغیر یعنی وحدتِ جاریہ ہے۔ نارنگ صاحب کے لفظوں میں شونیتا ''... بجنسہٖ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے، نہ یہ کوئی گیان دھیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک جدلیاتی پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے، ہر ہر تحدید، ہر تعین، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد در رد کرنے کا، یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں وحدتِ جاریہ کو دیکھنے کا، گویا شونیتا کا بطور فکری طریق کار سب سے بڑا کام تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے زنگ کو دور کرنا ہے تاکہ تحدید کی دھند چھٹ جائے، طرفیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔'' (ص 19) نارنگ صاحب نے شونیتا کے طریق کار اور غالب کی شعری افتاد کے درمیان مماثلت اور لاشعوری رشتوں کے حوالے سے غالب کے اشعار کی بنیاد پر نہایت تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ''غالب کی جدلیاتی فکر کے گوناگوں طور طریقوں اور مختلف النوع پیرایوں کا اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہوسکتا ہے تو وہ شونیتا مماثل حرکیات ہی ہے ... غالب کی فکری افتاد و نہاد میں جدلیاتِ نفی (شونیتا) اس حد تک جاگزیں ہے کہ یہ نہ صرف ہر نوع کی 'پابستگیِ رسم و رہِ عام' اور 'پاداشِ عمل کی طمعِ خام' کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے، یا پیش پا افتادہ اور عامیانہ کی آلودگی کو کاٹتی ہے بلکہ ہر معمولہ و موصولہ کو پلٹ کر طرفوں کو کچھ اس طرح کھول دیتی ہے کہ نادرہ کاری و حسن کاری کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور معنیاتی عرصہ بھی برقیا جاتا ہے۔'' (ص 20)

نارنگ صاحب نے اپنی اس کتاب میں فکر و آگہی کے ساتھ ساتھ وجدانی خاموشیوں کی تہوں کو ایک ساتھ اس طرح چھوا ہے کہ ان میں مفکر کی عقل صوفی کے آئینۂ ادراک میں صبح کے تازہ پھول کی صورت بہار آفریں نظر آتی ہے۔ زبان اور خاموشی کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے ان دونوں کے باہمی تعلق اور انحصار کو جن وجد آفریں لفظوں میں بیان کیا ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ کہتے ہیں ''دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور التوا

کا کھیل خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پاشی ممکن ہے نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنی حاضر و معنی غائب سب غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس تحدید سے آزاد کراتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا در کھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواجِ عام یا مذاقِ عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبارِ نوع جدلیاتی ہے۔'' (ص 658)

غالب کی شاعری میں لفظ اور اس کے دوسرے سرے پر موجود خاموشی کے باہمی تفاعل کو نشان زد کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے گویا حرف آخر کہہ دیا ہے۔ دنیا میں سرگرم مختلف زبانوں کی موجودگی میں کسی بھی زبان کے نہ ہونے اور مختلف زبانوں کے مذہبی شناختوں میں اسیر ہوجانے پر تاسف کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں''... گویا خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔ غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ غالب کی تخلیقیت اس محاورے کی بازیافت کرتی ہے۔ زبان کی آلودگی نے انسان کو چھوٹا، محدود اور تنگ نظر بنا دیا ہے، شخصیتیں سکڑ گئی ہیں، انسان اپنے اندر بند ہوگیا ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے چھوٹا اور پایاب ہوجانے کے خلاف احتجاج ہے۔ غالب کا محاورہ عرفان وسلوک کا نہیں، معنی آفرینی، حسن پروری اور کثیرالجہتی کا ہے اور اس کی گرہ وہاں کھلتی ہے جہاں عمومیت اور کثافت گرد کی طرح زبان سے گر جاتی ہے اور انسانیت اپنی فطری معصومیت کی بے لوث زبان سے گلے ملتی ہے۔'' (ص 465)

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھایئے

○

ناصر عباس نیر

’غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات‘— ایک تاثر

گوپی چند نارنگ کی اس کتاب کی اشاعت، غالبیات اور اردو تنقید کا ایک ’واقعہ‘ ہے۔ اکثر کتابیں صرف اطلاعیہ بنتی ہیں، بعض صرف خبر بنتی ہیں، مگر کبھی کبھی کوئی ایک کتاب ’واقعہ‘ بننے کا اعزاز پاتی ہیں۔ واقعہ بیک وقت تاریخ اور تاریخ کا بیانیہ ہوتا ہے؛ وہ ایک مادی حقیقت اور اس حقیقت کی تعبیر ہوتا ہے۔ نارنگ صاحب کی غالب پر یہ کتاب، اردو میں غالبیات کی تاریخ کا ایک ’واقعہ‘ ہے، اور غالب کی ایک نئی تعبیر ہے، ایک ایسی تعبیر جو غالب کے تعلق سے صدیوں کے ثقافتی عمل کی کُنہ تک ہمیں لے جاتی ہے۔ آپ اس کتاب کا مطالعہ کرتے ہوئے خود کو تبدیل ہوتے محسوس کرتے ہیں؛ یہ خاموشی سے مگر ایک غلبہ آفریں قوت کے ساتھ آپ کے ذہن اور حواس پر بہ یک وقت اثرانداز ہوتی ہے۔ آپ کے بہت سے تیقنات کو درہم برہم کرتی، کچھ دیر کے لیے آپ کو ایک عجب ذہنی بحران میں مبتلا کرتی ہے، سوالات سے آپ کے بنے بنائے ذہنی سانچوں پر ضرب لگاتی اور پھر ان سوالات کے ممکنہ جواب کی طرف آپ کی رہنمائی کرکے، آپ کے ذہن میں غالب فہمی کے نئے تصورات کا اضافہ، وسیع ثقافتی و فلسفیانہ کینوس پر کرتی ہے۔ نیز یہ کتاب بعض نئے سوالات بھی ابھارتی ہے اور نئے اطراف کھولتی ہے۔ کتاب کا استدلال اور اسلوب دونوں قاری کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ یہ ایک غیر معمولی بات ہے۔ فلسفہ و جمال کی آمیزش سے ترکیب پانے والی غیر معمولی بات!

یہ کتاب نارنگ صاحب کے اس تنقیدی تصور کا اگلا، (اور علمیاتی اعتبار سے کٹھن) پڑاؤ ہے، جس کے مطابق اردو ادب کی جڑیں ہندوستان کی صدیوں میں پھیلی ہوئی ملی جلی

ثقافتی روایات و رسومیات میں ہیں۔ اس سے پہلے وہ اردو مثنویوں اور کلاسیکی غزل کی مقامی ثقافتی جڑوں کو واضح کر چکے ہیں۔ نئی تھیوری اور قدیم ہندستانی لسانی، فلسفیانہ نظریات میں اشتراکات کی نشان دہی بھی کر چکے ہیں۔ (اس ضمن میں رابرٹ میگلیولا نے 1984 میں بعض فلسفیوں کے سلسلے میں قابل قدر کام کیا، جس کا حوالہ نارنگ صاحب دیتے ہیں)۔ شعریات غالب کی جدلیاتی وضع کا رشتہ وہ ایک طرف سبکِ ہندی اور دوسری طرف اس کی جڑوں کو بودھی فکر شونیتا کے فلسفیانہ اجتماعی لاشعوری اثرات سے جوڑتے ہیں۔ سبکِ ہندی سے غالب کی شعریات کا رشتہ تو پہلے سے واضح تھا، مگر بودھی شونیتا سے سبک ہندی اور غالب کا تعلق قائم کرنا اور مماثلت دکھانا حددرجہ کٹھن کام تھا۔ سب سے بڑی مشکل علمیاتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک سخت چیلنج تھا، اور بڑی حد تک عالی حوصلگی کا کام بھی۔ اس کو کٹھن بنانے میں خود نارنگ صاحب کے طریقۂ کار کو بھی دخل ہے، اس لیے کہ آسان راستہ اوپری اور خارجی ہوتا۔ انھوں نے بجائے اوپری یا خارجی طریق کار کے ہر چیز غالب کے متن کے تار و پود کے عمیق مطالعے سے برآمد کی۔ لاشعوری اثرات کی کھوج ویسے بھی آسان نہیں جسے وہ 'نامعلوم کا سفر' کہتے ہیں۔ یعنی 'آبِ چشمۂ حیوان درونِ تاریکی است'۔ انھوں نے شونیتا کی جدلیاتِ نفی کو غالب کی نئی قرأت کا تناظر نہیں بنایا جو اوپری اور سرسری ہوتا، بلکہ سیاق بنایا ہے۔ ان کا طریقۂ کار داخلی اور تخلیقی ہے۔ تناظر خارجی ہوتا ہے، اور اس کا تعلق نقاد کے موضوعی زاویۂ نظر سے ہوتا ہے، جبکہ سیاق داخلی اور اندرونی ہوتا ہے اور اس کا تعلق متن کی نامیاتی معروضی ساخت سے ہوتا ہے۔ اگر وہ شونیتا کو تناظر بناتے تو انھیں یہ آسانی تھی کہ اس کی روشنی میں وہ اشعارِ غالب کی قرأت کرتے، اور یہ باور کراتے کہ غالب کے متن میں اس تناظر میں بھی اپنے معنی روشن کرنے کی صلاحیت ہے، جس سے اس کا براہ راست تعلق نہیں مگر یہ روایتی اور عام طریقۂ کار ہوتا۔ لیکن جب وہ شونیتا کی حرکیاتِ نفی کو غالب کے متن کا سیاق بناتے ہیں، یعنی اس کے تخلیقی تار و پود میں شامل دکھاتے اور مماثل ثابت کرتے ہیں تو ایک بھاری ذمے داری اور چیلنج کو قبول کرتے ہیں؛ یہ واضح کرنے اور دکھانے کے لیے کہ دو ڈھائی ہزار سال پہلے کی فکر کا

ایک طور، کیونکر صدیوں کا وجدانی اور متصوفانہ سفر کرتے ہوئے سبکِ ہندی نیز بیدل اور غالب کے ذہن وتخلیقیت کی شعوری و لاشعوری ساخت کا حصہ بنا؟ اس سوال کے جواب کے لیے نارنگ صاحب کو صدیوں کی فکری، متصوفانہ، ادبی، ثقافتی شعوری و لاشعوری، نیز لوک شعری روایات کا سفر کرنا پڑا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیقی اثرات پُراسرار اور بھید بھرے اور لاشعوری بھی ہوتے ہیں۔ خود سبکِ ہندی کی فلسفیانہ پیچیدگی و دقیقہ سنجی اس کی ضامن ہے۔

پہلے انھوں نے بودھی شونیائی فکر کو برہمنی فکر سے علیحدہ کیا، اور یہ واضح کیا کہ آخرالذکر کے برعکس ناگارجن کے پیش کردہ جدلیاتی شونیتا میں کوئی ماورائیت نہیں؛ ''مذہب سرے سے شونیتا کا مسئلہ نہیں''۔ شونیتا، سوچنے کا ایک طور ''ایک آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی شئے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطۂ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں''؛ کسی شئے کی کوئی اصل بالذات طور پر ثابت نہیں۔ نارنگ صاحب نے یہ بھی واضح کیا کہ جہاں ویدانت وجودیاتی ہے، شونیتا علمیاتی ہے۔ کتاب کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نارنگ صاحب کو شونیتا کی علمیات، غیر معمولی اہمیت کی محسوس ہوئی ہے۔ یہ قدیم جدلیاتی علمیات ہے جسے انھوں نے ویدانتی، یونانی، مارکسی اور متصوفانہ وجودی جدلیات کے متقابل رکھ کر دیکھا اور کہیں زیادہ بصیرت آگیں، معنی افروز اور بھرپور پایا ہے۔ یہ سرچشموں کا سرچشمہ ہے۔ باقی سب جدلیاتی طور کسی نہ کسی اثباتی فکر پر منتج ہوتے ہیں، مگر بودھی جدلیات نفی تام کی حرکیات ہے، اور نفی تام لامحدود آگہی، کشادگی و آزادی ہے؛ یہ معنی سے کہیں زیادہ معنی سازی کے امکانات سے بھرپور ہے۔ یہ ایسی خاموشی ہے جو تمام صداؤں کا مصدر ہے۔ اس کو واضح کرنے کے ضمن میں نارنگ صاحب کے قلم میں جو ایک قسم کا جوش و نشاط پیدا ہوتا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالباً یہ ان کے ادبی سفر کی خاصی مرکزی یافت ہے۔ اس یافت کو قیمتی سمجھنے میں انھیں کوئی تذبذب اس لیے نہیں ہوا کہ معاصر عالمی فکریات (جس کی بصیرت انھیں حاصل ہے) بھی اس کی توثیق ہی نہیں کرتی، بلکہ اس کی روشنی میں اپنے خدوخال کو مزید نمایاں بھی کرتی ہے۔ (یہ عین ممکن تھا کہ وہ عظمت رفتہ کی مدح سرائی میں مگن

ہوجاتے اور مغرب پر مشرق کے تفوق کے گن گاتے، اور یوں اپنے اصل مقصد سے بھٹک جاتے، مگر ایسا نہیں ہوا۔ وہ تہذیبی مکالمے میں یقین رکھتے محسوس ہوتے ہیں؛ کسی کی برتری یا کسی نوع کے تصادم میں نہیں)۔ انھیں مابعد جدید ذہن، خصوصاً دریدائی فکر اور شونیتا میں غیر معمولی مماثلت محسوس ہوئی ہے۔ (مگر دریدائی فکر منطقی محض ہے جبکہ شونیتائی فکر تخلیقی جدلیات ہے) اسی لیے وہ پوری کتاب میں اپنے تھیسس کو ثابت کرنے کے لیے بودھی جدلیاتی حرکیاتِ نفی سے بیش از بیش مدد لیتے ہیں جو قدیم ترین سرچشمہ ہے، اور دریدا کی ردِتشکیل و معنی کے التوا کا ذکر محض تائید و توثیق کے لیے کرتے ہیں۔ اس کی وجہ ثقافتی عصبیت نہیں، دونوں کی علمیات کا شعور اور جدلیاتی رشتوں کا فرق ہے۔ دریدا معنی کے افتراق و التوا پر زور دیتا ہے، اور ایک معنی کے اندر دیگر معانی کے نامختتم سلسلے کی نشان دہی کرتا ہے، جبکہ شونیتا معنی، یا اس کی افتراقیت یعنی ثنویت ہی کو رد کرتی ہے۔ اس ضمن میں نارنگ صاحب بیدل اور شیخ ناصر علی کی اس بحث کا حوالہ زوردار طریقے سے ایک سے زیادہ مرتبہ لاتے ہیں (جسے مراۃ الخیال سے حمید احمد خاں نے مرقع غالب میں بھی پیش کیا ہے)، جس میں ناصر علی نے کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے، لفظ جب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بہ خود ظاہر ہوجاتا ہے؛ اس پر بیدل نے کہا کہ وہ معنی جسے آپ تابعِ لفظ قرار دے رہے ہیں، اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے، وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔ یہ نکتہ خاصا اہم اور seminal ہے کہ یہاں نارنگ صاحب دو قسم کی زبان کی تھیوری وضع کرتے محسوس ہوتے ہیں: عام زبان اور تخلیقی زبان جو انتہائی قابل غور ہے۔ عام زبان کا وصف جدلیات اور تخلیقی زبان کی خصوصیت حرکیاتِ نفی ہے۔ (یہ تھیوڈور ادورنو کی ابلاغ اور آرٹ کی زبان کی تھیوری سے ملتی جلتی ہے) عام زبان لفظوں کے جدلی رشتوں یا Binary Opposites میں بندھی ہے، اور اس وجہ سے ہر شئے کو اس کی ضد سے پہچانتی، اور یوں مسلسل اپنے غیر پر منحصر رہتی ہے، جبکہ تخلیقی زبان اپنا رشتہ اس کُنہ یا خاموشی سے قائم کرتی ہے جو زبان کی قوت کا سرچشمہ یا ام اللسان ہے۔ بہ قول نارنگ صاحب: ''خاموشی اور حرکیاتِ نفی یعنی 'نہیں' کی تخلیقی قوت جڑواں بہنیں ہیں۔ معنی

جو ظاہر ہوگیا، وہ محدود ہوگیا یا نمٹ گیا، یا exhaust ہوگیا؛ جو پنہاں ہے، اس کی طاقت بے حد و حساب ہے، وہ امکانات سے بھرپور ہے''۔ نارنگ صاحب کے مطابق، غالب کی شعریات اسی خاموشی اور حرکیاتِ نفی سے عبارت ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ شونیتا کی مانند غالب کی شعریات کا مسئلہ ماورائی نہیں۔ نارنگ صاحب کہتے ہیں کہ ''غالب کا مسئلہ شعریاتی، ارضی اور انسانی ہے، ماورائی نہیں''۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ اگر شونیتا فکر کا ایک طور ہے، ایک علمیاتی معاملہ ہے تو شعرِ غالب، اسی طور کے مفہوم میں ایک شعریاتی تخلیقی معاملہ ہے؟ نہ شونیتا کوئی نظریہ دیتی اور نہ غالب کی شعریات کسی متعینہ میکانکی نظریے، محدود عقیدے یا ڈاگما کی حمایت کرتی ہے جو غالب کی طلسماتی نیرنگیِ فکر اور ندرت و جدت کی گنہ ہے۔ اس طرح نارنگ صاحب غالب کے یہاں 'شعریاتی شونیتا' یا معنی آفرینی کی حرکیات کو کارفرما دکھاتے ہیں جو حد درجہ نکتہ رس، نادرہ کار اور جمال آفریں تخلیقیت کا رمز ہے۔

نارنگ صاحب کے سامنے اگلا اہم سوال یہ تھا کہ غالب کی شعریات میں حرکیاتِ نفی کیوں کر رونما ہوئی؟ اس سوال کا سامنے کا جواب تو یہ ہے کہ غالب اپنے تورانی نسلی رشتوں پر فخر کرنے کے باوجود، ہندستانی تھے؛ اور ان کا خمیر اسی مٹی سے اٹھا تھا۔ سبکِ خراسانی و عراقی کی بجائے، سبکِ ہندی کے وارث اور امین تھے، اُس بیدل کے شاگردِ معنوی تھے جو بدھ کی سرزمین میں پیدا ہوئے تھے، اور جو ہندستانی فکر و فلسفے سے آگاہ تھے، عارف کامل، صوفیِ صافی اور تصوف کی وجودی جدلیات اور وجدان میں رچے بسے تھے۔ نارنگ صاحب نے غالب کی تحریروں، خصوصاً مہر نیم روز اور مثنوی چراغِ دیر اور دبستان مذاہب کا ذکر کیا ہے، جن میں مقامی عقائد سے غالب کی واقفیت کا پتا چلتا ہے۔ قاطع برہان کا حوالہ بھی دیا ہے، جس میں توافق لسانین (خانِ آرزو کا پیش کردہ نظریہ کہ سنسکرت اور فارسی متحدالاصل ہیں) پر بحث کی گئی ہے۔ اسی طرح یہ بھی ایک حقیقت ہے جس کا ذکر نارنگ صاحب نے کیا ہے کہ غالب ہندستانی فارسی گویوں عرفی، نظیری، ظہوری کا ذکر بار بار کرتے ہیں، مگر جامی، حافظ اور سعدی کا اتنا نہیں۔ یہ جواب غلط نہیں، البتہ ناکافی ہے۔ اس لیے کہ اس میں مقامی فکر سے غالب کے رشتوں کا ذکر ہے، بودھی فکر

سے بلاواسطہ آگاہی کا نہیں (مگر اتنا معلوم ہے کہ بودھی فکر متصوفانہ رویوں اور سبکِ ہندی کی جدلیاتی دقیقہ سنجی میں پہلے ہی جذب ہوچکی تھی جس کا اعتراف اب ایرانی بھی کرتے ہیں، بالخصوص امیر فیروز کوہی نے 'فلسفۂ بودائی' کو نشان زد کیا ہے اور نارنگ صاحب نے اس کے حوالے کو ثبوت کے طور پر پیش بھی کیا ہے)۔ اس امر کا احساس نارنگ صاحب کو برابر رہتا ہے۔ چنانچہ وہ مزید اطمینان بخش جواب کی تلاش میں آرکی ثقافتی رشتوں کی تھیوری سے بھی بحث کرتے ہیں جو لاشعوری وجدانی عناصر پر زور دیتی ہے کہ مقامی جدلیاتی فکر و فلسفہ تو صدیوں پہلے سبک ہندی کے تار و پود میں پیوست ہوچکا تھا تبھی تو سبکِ ہندی، ایرانی سوادِ اعظم کی فارسی شاعری سے زیادہ پیچیدہ، فلسفیانہ اور مختلف قرار دی گئی۔ ادب میں سب کچھ ظاہر یا خارجی نہیں، بہت کچھ پنہاں بھی ہوتا ہے؛ اس کتاب میں یہ اصول بطور مرکزی خیال کی شق کے دہرایا گیا ہے، بلکہ ایک ایسا اصول معلوم ہوتا ہے، جس کی مدد سے نارنگ صاحب غالب کی شعریات اور اس کے سرچشموں کی چشم کشا توجیہ کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ یعنی غالب کا مقامی روایات اور مٹی کی جڑوں سے رشتہ جس قدر شعوری تھا، اس سے بڑھ کر لاشعوری تھا، اور لاشعوری رشتے اگرچہ منظرِ عام پر دکھائی نہیں دیتے لیکن زیادہ طاقت ور ہوتے ہیں۔ مگر اس میں ایک دقت ہے۔ آرکی ثقافتی رشتے تو مشترک رشتے ہوتے ہیں۔ ان میں فقط غالب نہیں، ذوق و مومن، اور ان سے پہلے انشا و مصحفی، میر و سودا بھی بندھے تھے، پھر ان کے یہاں یہ اثرات کیوں نہ آئے؟ شاید اسی لیے نارنگ صاحب، اس بحث میں غالب کی اپنی انفرادیت اور جدت طبع کا ذکر لاتے ہیں (بے شک ادب میں ہر شخص نہ غالب ہوسکتا ہے نہ اقبال نہ شیکسپیئر۔ ہر عظیم فنکار کے ذہن کی تشکیل منفرد اور اپنے اپنے طور پر بھید بھری ہوتی ہے)، غالب نے اپنے اظہار کے لیے بالکل ابتدائی ایام میں بیدل کا انتخاب کیا۔ میر و سودا یا انشا و مصحفی وذوق و مومن نے ایسا نہیں کیا۔ ماضی کی یا معاصر روایت کے کسی خاص پہلو کا انتخاب یا اس کے نامعلوم پنہاں اثرات ایک پیچیدہ معاملہ ہے۔ اوّل یہ کہ ہر لکھنے والا ایک ہی طرح کا ذہن نہیں رکھتا، ایک ہی طرح کے انتخاب کا جوکھم نہیں اٹھاتا؛ ہر کسی کا مزاج الگ ہوتا ہے۔ اکثر تو

آنکھیں بند کر کے روایتی طور پر وہ سب قبول کر لیتے ہیں جو انھیں زمانے اور ماحول سے ملتا ہے، جبکہ بعض منفرد لکھنے والے ماضی وعصر کی بہت سی روشوں کا انکار کرتے اور کسی خاص روایت کو منتخب کرتے ہیں، اور وہ بھی اس لیے کہ اس کے مانوس پن اور عامیانہ کے استرداد سے اپنے نامانوس و نادر تجربوں کو ظاہر کر سکیں۔ تخلیقی سطح اور افتاد و نہاد کا اپنا اپنا فرق ہوتا ہے۔ نابغۂ روزگار ہر کوئی نہیں ہوتا۔ غالب کا معاملہ اور ان کی باطنی آگ دوسروں سے الگ تھی۔ انھوں نے روزِ اول ہی سے بالقصد روشِ عام اور پیش پا افتادہ کو مسترد کر دیا۔ یہ ایک انقلابی اقدام تھا۔ اس نکتے کو نارنگ صاحب نے کافی و شافی وضاحت سے پیش کیا ہے کہ کس طرح جو چیز اوروں کے یہاں ہیئتی مشاقی تھی، وہ غالب کے یہاں نشاط انگیز معنی آفرینی کا ذریعہ بن گئی۔ دوسروں نے خیال بندی کو لفظی بازی گری بنایا، جبکہ غالب کی سحر آفریں تخلیقیت نے اسے اعجازِ معنی بنا دیا۔ نارنگ صاحب کے ان دلائل کو جو چیز مستحکم کرتی ہے، وہ خود شعریاتِ غالب کی جدلیاتی وضع ہے۔ اگر غالب زبان کی آخری حدوں کو تحلیل کرتے محسوس ہوتے ہیں یا عام زبان کی معمولہ ہیئت کو شکست کرتے ہیں، اور شعر میں خاموشی کے بھید بھرے طلسماتی پیرائے خلق کرتے نظر آتے ہیں تو یہ حقائق اس بات کو باور کرانے کے لیے کافی ہیں کہ ان کا آرکی رشتہ شونیتا یعنی قدیمی غیر ماورائی ارضیت اساس جدلیاتی حرکیات سے ہے، خواہ خود غالب کو اس کا احساس ہو کہ نہ ہو۔ تخلیق میں 'غیب' سے مضامین نہ آتے ہوں اس میں کوئی شبہ نہیں ہے۔

اپنے تھیسس کو ثابت کرنے کے لیے نارنگ صاحب، صرف غالب و بیدل کے باہمی رشتوں کو واضح کرنے پر اکتفا نہیں کرتے۔ غالب اور بیدل میں فاصلہ تو نصف صدی سے بھی کم تھا۔ نارنگ صاحب کا موقف ہے کہ جدلیاتی وضع اور فکر و فلسفہ، ہندستانی شعریات کی اساس ہے۔ وہ برصغیر کی صدیوں کی ثقافتی تاریخ کے وجدانی احساس کو مسلسل سمجھتے محسوس ہوتے ہیں، جس میں اگر خلا ہیں بھی تو ان میں کچھ ایسے نقش بھی ہیں جن کی مدد سے خلا بھرے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ وہ مقامی متصوفانہ، لوک ادب کی روایات (کبیر، تکارام، میرا، شاہ لطیف، نانک، بابا فرید، بلھے شاہ اور دوسروں) میں ان شعریاتی عناصر کو

کارفرما دکھاتے ہیں، جن میں معنی کے معمولہ رخ کے برعکس نادر رخوں کی تخلیق کا سلسلہ ملتا ہے۔ اس کتاب کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ اس میں تکثیری ہندستانی شعریات کا واضح تصور پیش کیا گیا ہے؛ ایک ایسی شعریات جو صدیوں کے تہذیبی وجدانی عمل سے وجود میں آئی ہے، جس نے غیر مقامی اثرات بھی قبول کیے، مگر اپنی مٹی اور مقامی اساس کو بھی برقرار رکھا۔ وہ اسے کسی دوسری شعریات کے متقابل نہیں لاتے، تاہم اس کی تکثیری اور کشادہ معنی آفرینی کا وہی تصور پیش کرتے محسوس ہوتے ہیں، جو جدلیاتی شونیتائی حرکیات کا ہے، یعنی معنی سے زیادہ معنی کی تخلیق کی آگہی اور اس کی مدد سے آزادی و کشادگی کا نشاط انگیز احساس۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ یہ آزادی تجریدی یا ماورائی نوعیت کی نہیں، بشری معنویت کی حامل ہے؛ ہر طرح کے میکانکی یا متعینہ نظریاتی جبر سے آزادی، یا ہر قسم کی تصادم انگیز جدلیات سے آزادی۔

نارنگ صاحب اپنے تھیسس کو ثابت کرنے کے ساتھ ساتھ جگہ جگہ غالب کی اردو اور فارسی شاعری کی قرأت وتعبیر کرتے ہیں۔ اس پر انھوں نے چار پانچ بھرپور باب صرف کیے ہیں اور درجہ بدرجہ غالب کے نسخوں کی باریک بیں قرأت کی ہے۔ انھوں نے اپنے پیش روؤں کی تعبیرات کو کہیں قبول کیا ہے، کہیں اختلاف کیا ہے اور کہیں ان میں اضافے کیے ہیں۔ انھوں نے تمام شارحین غالب کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ ان کا مقصود شارحینِ غالب کا محاکمہ نہیں تھا، تاہم انھیں غالب تنقید کے جو متن Canonical محسوس ہوئے، انھیں پیش نظر رکھا اور پوری فکری تازگی اور دلجمعی سے اپنے تعبیر و تجزیہ کو پیش کیا۔ وہ حالی، بجنوری، شیخ محمد اکرام اور نتالیہ پریگارینا کو غالب کے اہم ترین نقاد کے طور پر اپنی کتاب میں جگہ دیتے ہیں، اور حالی اور پریگارینا کو بہ طورِ خاص۔ انھوں نے ان دونوں سے استفادہ بھی کیا، اور ان کی قرأت کے متوازی اور متقابل اپنی قرأت بھی پیش کی ہے۔ نارنگ صاحب کا رویہ ان نقادوں کے قطعی برعکس ہے جو اپنے سے پہلوں کا حوالہ محض انھیں رد کرنے کے لیے لاتے، اور یہ باور کراتے ہیں کہ ان کے پہلے سب غلط تھے۔ سب کو رد کرنا منفی رویہ ہے اور سب کو آنکھیں بند کر کے قبول کرنا اپنی نفی کرنا ہے۔ چونکہ نارنگ صاحب

نے ایک واضح موقف، جو حرکیاتِ نفی کے انتہائی تکثیری جدلیاتی و تخلیقی تصور سے عبارت ہے، کے تحت مطالعہ کیا ہے، اس لیے ان کا رد و قبول بھی منطقی ہے اور کافی و شافی جواز رکھتا ہے۔

اس کتاب کی وساطت سے نارنگ صاحب نے ہمیں کچھ نئی تنقیدی اصطلاحات، اور ایک خاص طرح کے استدلال سے متعارف کروایا ہے۔ سب سے اہم اصطلاح شونیتا ہے؛ یہ تصور ہمیں غالباً پہلی مرتبہ قرۃ العین حیدر کے 'آگ کا دریا' میں ملتا ہے، مگر وہاں اس کا سیاق کرداروں کی داخلی صورت حال ہے، اور اس کی نوعیت ماورائی محسوس ہوتی ہے، جبکہ نارنگ صاحب نے اسے ایک جدلیاتی تنقیدی اصطلاح کا درجہ دیا ہے، گویا اسے ایک سیکولر معنی آفریں شعریاتی اصطلاح کا درجہ دیا ہے۔ اس کی مدد سے جس طرح آرٹ کی 'خاموش زبان' کا تصور ابھارا گیا ہے جو تمام تر معنی کا سرچشمہ ہے، اُن معانی کا بھی جو کسی تہ نشیں حقیقت کو پیش نہیں کرتے، بلکہ ایک محال و معمائی نیرنگِ نظر صورت کو پیش کرتے ہیں؛ اسے اردو تنقید کلاسیکی اور جدید شعریات کی تعبیر میں کام میں لاسکتی ہے۔ یہ تصور اس مابعد جدید موقف کے لیے بھی اجنبی نہیں کہ کوئی سچائی حتمی نہیں، بس ایک تشکیل ہے، ہر معنی محدود ہے، البتہ آرٹ کی خاموشی میں لامحدود معانی کی تخلیق کا امکان ہے، اور معانی کی تخلیق ہی میں آزادی اور تکثیریت ہے۔ صرف ایک ہی معنی اور اس کی حتمیت پر اصرار آمرانہ فاشسٹی طاقت کی حرکیات ہے، اس کے لیے عام زبان یعنی ترسیل کی عامیانہ زبان کام میں لائی جاتی ہے، جبکہ جدلیاتِ نفی، یا زبان کی خاموشی، آرٹ کی حرکیات ہے، جو معنی کی بے کناریت کی علم بردار ہے۔ نارنگ صاحب کے استدلال کی نوعیت سادہ منطقی نہیں، جمالیاتی، ثقافتی، تخلیقی جدلیاتی حرکیات کی حامل ہے: ہر ہر قدم پر وہ جمالیات، ثقافت اور ان کے حرکیاتی جدلیاتی رشتوں کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ یہ کتاب غالب پر لکھی گئی دوسری کتابوں سے نہ صرف الگ بلکہ غالب کی معنویت اور شعریات کے یکسر نئے سیاق کو سامنے لاتی ہے۔ اسی لیے ہم نے اسے عام کتاب نہیں، غالب تنقید کی تاریخ کا ایک 'واقعہ' کہا ہے۔

O

علی احمد فاطمی

''ورائے شاعری چیزے دگر است''
(گوپی چند نارنگ کی غالب شناسی پر تنقیدی نظر)

گوپی چند نارنگ ہمارے عہد کے ان ادیبوں و نقادوں میں سے ہیں جن کی شہرت مقامی سے زیادہ عالمی ہے۔ اس کی وجہ ان کے وہ کام ہیں جن کی حیثیت ادبی و تنقیدی تو ہے ہی نظریاتی بھی ہے۔ جہاں انھوں نے ایک طرف لسانیات، اسلوبیات وغیرہ پر عمدہ کام کیے ہیں وہیں دوسری طرف نئی تھیوری پر کام کرتے ہوئے ساختیات و مابعد جدیدیت پر بھی عمدہ اور یادگار کام کیے ہیں۔ اس لیے ان کی حیثیت صرف ایک روایتی نقاد کی نہیں بلکہ نظریہ ساز اور عہد ساز مفکر و دانشور کی بھی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو کے روایتی و تہذیبی قارئین ان جدید تھیوریز کو واقعتاً کتنا قبول کرتے ہیں اور کیا مقام دیتے ہیں کہ ان دنوں یہ خیال ہی نہیں الزام بھی ہے کہ نئی تنقید تخلیق سے منقطع ہو کر محض تھیوریٹکل بحثوں میں اُلجھ کر رہ گئی ہے۔ یہ الزامات غور طلب بھی ہیں اور بحث طلب بھی۔ لیکن یہ الزام گوپی چند نارنگ پر لگا پانا مشکل ہے کہ غزل پر، فکشن پر اور غالب پر ان کی بیحد اہم کتابیں اس بات کی پختہ گواہی دیتی ہیں کہ تنقیدِ نارنگ تخلیقِ ادب سے الگ نہیں ہوئی ہے۔ قابلِ ذکر اور قابلِ فکر بات تو یہ یہ ہوتی ہے کہ نئی تھیوری اپنے فکری تناظر میں نئے ادب کا جائزہ لے اور نئے فکری زاویے سے، محض تنقیدی حوالے سے نہیں بلکہ تہذیبی حوالے سے بھی اپنی فکر کو مستحکم کرے ورنہ پھر وہی حشر ہوگا جو جدیدیت کا ہوا۔ شور وغل تو بہت ہوا اور اس نے ایک مختصر سی ہیئت بھی قائم کی لیکن ناخدائے سخن جانچے گئے کلاسیکی و قدیمی انداز سے۔ فکری اور تنقیدی عمل کا یہ تضاد اُلجھنیں تو پیدا کرتا ہی ہے، بے اعتباری کو بھی جنم دیتا ہے۔ اسی لیے بزرگوں کا قول صداقت پر مبنی ہے کہ ادب میں گرم بازاری سے زیادہ ایمانداری کام

کیا کرتی ہے اور تنقید میں تھیوری کا جلال کم تفہیم کا جمال زیادہ کام کرتا ہے۔ اسی تسلسل و تناظر میں تلاش کی ضرورت ہے کہ نارنگ کی نئی کتاب ''غالب'' کہ جس کے ان دنوں بڑے چرچے ہیں، تبصرے ہیں، اس میں فکر و نظر کی دیانت داری کس نوع کی ہے یا نئے تھیوریٹکل رویّے و نظریے، پرانے غالب کی تلاش و تحقیق میں کس قدر معاون ہیں اور آج کے حالات سے کس قدر ہم آہنگ!

کتاب کے عنوان کے ساتھ ذیلی عنوان کو بھی جلی حروف میں رقم کیا گیا ہے۔ ''معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات''۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتاب انھیں مقدمات کے حوالے سے کلام کی شاعری غالب کا از سرِ نو جائزہ لیتی ہے۔ ابتدائی اوراق میں نظیری کے دو اشعار ہیں۔ حالی کی ''یادگارِ غالب'' سے ایک واقعہ بھی رقم ہے جو غالب کی شاعری اور ان کی جدلیاتی شخصیت کی طرف بلیغ اشارے کرتے ہیں۔ ان سب کی تفسیر دیباچہ میں ملتی ہے۔ دیباچہ اپنے آپ میں ایک مکمل باب بلکہ کتاب ہے جس کی ابتداء اس خیال سے ہوتی ہے:

> ''غالب کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دوررس اور پیچ در پیچ مکانی کی ایک حیرت زار اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔'' (ص 13)

لیکن اس خیال سے زیادہ اہم سوال ہے جو صرف تنقید ہی نہیں ادب، زندگی سے بھی رشتہ جوڑتا ہے اور یہ بھی کہ غالب کی شاعری بھی سوال در سوال کے گھیرے میں ہے حتیٰ کہ دیوان کا پہلا مصرع نارنگ کا سوال ہے:

> ''وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور شفقتانِ معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے؟''

اور میرے نزدیک اس سے زیادہ یہ سوال اہم ہے:

> ''اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سر بلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتماد بڑھاتی ہے۔ زندگی کے حُسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف کو بڑھا دیتی ہے۔'' (ص 13)

انسانی سر بلندی اور زندگی سے بڑھ کر اور کیا شے ہو سکتی ہے۔ غالب کی شاعری کو

جس زاویے سے دیکھئے اس کا مرکز و محور الگ نہیں ہوتا اور یہ دونوں اپنے آپ میں غیر معمولی قوتیں اور چیزیں ہیں کہ اس کی بوالعجبی و بوقلمونی سب کو حیرت میں ڈالے ہوئے ہے۔ غالب نے دنیا کی اسی حیرت زا کیفیت اور آدم ذات کو ہی مرکز بنایا اور نشانہ بھی اور اس کے درمیان اپنے آپ کو بھی لا کھڑا کیا۔ اسی لیے اکثر زندگی کی طرح غالب بھی نافہم اور پیچیدہ نظر آتے ہیں۔ کبھی وہ سب کو گھیرے یا سب ان کو گھیرے میں لا کھڑا کر دیتے ہیں۔ نقادوں کو بالخصوص، لیکن نقاد ہی گتھی سلجھاتے نظر آتے ہیں جس کی تازہ ترین اور قابلِ قدر کوشش ہے۔ یہ کتاب اور گوپی چند نارنگ جو غالب کو شعر کی طرح چیزے دگر است جسے نارنگ نے نامعلوم کا سفر کہا ہے اور یہ کارآمد جملہ:

> ''بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے۔ جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔'' (ص 14)

اب دیکھنا یہی ہے کہ یہ نامعلوم کا سفر معلوم اور اس سے زیادہ محسوس تک کس طرح گذرتا ہے۔ گفتگو حالی کی ''یادگارِ غالب'' کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے۔ چند سطروں کے بعد یہ اعتراف بھی ''آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب ''یادگارِ غالب'' ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہے۔''

یہ نارنگ کا ایماندارانہ اعتراف ہے، ورنہ اکثر جدید ناقد غالب یا تنقید شناسی کے ضمن میں حالی کو خاطر میں نہیں لاتے اور بعض تو مذاق اڑاتے نظر آتے ہیں۔ لیکن نارنگ حالی کو پوری اہمیت دیتے ہیں، خصوصاً حالی کی دو اصطلاحات پر ''طرفگی خیالات'' اور ''جدت وندرت مضامین''۔ حالانکہ انھیں دنوں کے اِرد گرد جدید تنقید بھی نظر آتی ہے تاہم حالی کی روشن خیالی جدید تنقید کو موافق نہیں آتی۔ حالی کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے نارنگ صاف طور پر یہ لکھتے ہیں:

> ''حالی نے بجا طور پر سب سے زیادہ زور طرفگیِ خیالات اور جدت و ندرتِ مضامین پر دیا ہے.......... یہ سب تو بہت خوب ہے مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی و جستجو اس سے ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ ان رسوماتِ شعری کے پس پشت کیا کوئی

اضطرای و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیہی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگیِ خیال کی تخلیقیت میں تہہ نشیں طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔'' (ص 15)

اس ضمن میں وہ حالی کی کمیوں و نزاکتوں کا اشارہ کرتے ہیں اور کئی سوال قائم کرتے ہیں۔ حالانکہ حالی کے دور تک علم و فن اور نقد و نظر کی جو صورتیں تھیں ان کے پیش نظر یہ سوالات قدرے سخت ہیں تاہم یہ سوال بیحد اہم کہ:

''وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعورِ افتادِ ذہنی ہے جو شاعر کے ارداے اور اختیار سے ورا ہے؟''

اور پھر یہ بھی کہتے ہیں:

''تخلیقی عمل یوں بھی بھید بھرا راستہ ہے۔ تنقید اس کی تھاہ پانے کا دعویٰ نہیں کر سکتی فقط قرأت کی بنا پر رائے قائم کرسکتی ہے۔''

کبھی کبھی تو غالب تنقید میں بھی کچھ ایسے بھید آجاتے ہیں جن کی تھاہ پانے کا دعویٰ کون کرسکتا ہے۔ ''جدلیاتی وضع'' یا ''حرکیاتِ نفی'' کو بھی سمجھ پانا کیا آسان ہے اور یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ نارنگ کے نزدیک ندرتِ خیال اور طرفگیِ خیال کے ساتھ یہ بھی اہم ہے کہ ندرتِ خیال تشکیلِ شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ یعنی کیا کے ساتھ کیسے پر زور ہے، حالانکہ یہ بھی ہے کہ اس نوعیت کا راز کیا ہے۔ یہ نوعیت فکری ہے لسانی یا تخلیقی۔ یہاں سوال اٹھ سکتا ہے، لیکن فوراً ہی تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی کے توازن سے کچھ اٹھانے کی سعی اور جستجو نارنگ کے نقطۂ نظر کو تقریباً واضح کر دیتی ہے۔ تاہم وہ تخلیقی عمل پر زیادہ زور دیتے ہیں جس سے تفکیر از خود تشکیک کے دائرے میں آجاتی ہے۔ اس مقام پر نارنگ مابعد جدید کم، جدید ناقد کے طور پر زیادہ بولتے نظر آتے ہیں جو اسلوب بیان کی تہہ نشینی اور حرف و لفظ کی ندرت بیانی پر زیادہ زور دیتا ہے لیکن اصل مقصد معنی آفرینی کے راز کو کھولنا ہے۔ عین ممکن ہے کہ غالب تنقید اس رویّہ و نظریہ کے بغیر اصل فہم اور ادراک کی منزل پر نہ پہنچ سکتی ہو۔ یہاں بھی غالب کی ہی انفرادیت کا سکّہ جمتا نظر آتا ہے۔ لیکن میرے

نزدیک اس کتاب کا وہ حصہ زیادہ اہم اور قابلِ غور ہے جہاں نارنگ شعرِ غالب یا شعریاتِ غالب کو ہندستانی تہذیبی اور فکر و فلسفہ کے وجدان اور گیان دھیان میں جانچتے پرکھتے ہیں کہ معاملہ و مقدمہ تخلیقی عمل کا ہو یا معنی آفرینی کا، ان کی جڑوں کا بھی ہے۔ ندرت خیالی کا ان کے رشتے بالواسطہ یا بلا واسطہ ہندستانی مٹی اور ہندستانی فکر و فلسفہ سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ غالب زیادہ تر شعوری اور کبھی کبھی لاشعوری طور پر اپنے تخلیقی عمل کو ازراہ جدّت اس طرح پیش کرتے ہیں جو بقول نارنگ ''اگر اس میں سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو بَل کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔'' اور فوراً ہی یہ نتیجہ خیز بات بھی سامنے آتی ہے۔

> ''جدلیاتی حرکیات غالب کی فکر و تخلیقیت کا جوہر خاص ہے جو ان کی پوری شاعری کی تخلیقیت میں جاری و ساری اور تہہ نشین ہے کہ اس سے صرف نظر غالب کے چراغانِ معنی اور طرفگی بدیع گوئی کی کوئی توجیہ ممکن ہی نہیں۔''
> (ص 18)

جدلیاتی حرکیات، جدلیاتی وضع، جدلیاتی گردش سے مراد نارنگ کیا کہتے ہیں۔ اس کی وضاحت باب سوم میں زیادہ ہوتی ہے جس کا عنوان ہے ''دانشِ ہند اور جدلیات نفی''، لیکن اس سے قبل دو باب اور ہیں۔ ''حالی یادگارِ غالب اور ہم'' (بابِ اوّل) اور بجنوری ''دیوانِ غالب اور وید مقدس'' (دوم) دونوں ہی باب پس منظر کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ دیباچہ جو اپنے آپ میں ایک باب ہے یا پوری کتاب کی تلخیص ہے اس میں وہ غالب کی شاعری کی ندرت و غرابت کو بے صدا خاموشی کی شاعری کا نام بھی دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان کہیں کھوگئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرفِ انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔'' (ص 19)

لیکن اصل تلاش ہے جدلیاتی گردش کی، جسے وہ ''اُپنشدوں'' میں تلاش کرتے ہیں۔ بودھی فکر کی جدلیات کو بھی کھولتے ہیں، لیکن وہ یہ بھی واضح طور پر کہتے ہیں کہ شعر کہنا ماورائی عمل ہے اور غالب کی فکر غیر ماورائی اور یہ معنی خیز جملہ:

''غالب کا منتہا عرفان نہیں انسان ہے۔ انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں۔''
(ص 20)

لیکن نارنگ یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب کی جدلیاتی فکر میں ماورائی حرکیات بھی آ کر نیا لباس پہن لیتی ہے اور گوناگوں مختلف پیرایوں میں ڈھل جاتی ہے۔ اس لیے نارنگ کا خیال ہے کہ:

''غالب کی فکر میں اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شونیتا مماثل حرکیات ہی ہے۔'' (ص 20)

لیکن عاجزی سے بھی کہتے ہیں کہ:

''یہ طریق محض یا طورِ محض ہے۔ معمولہ یا موصولہ کے رنگ کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔'' (ص 20)

اس کے بعد پھر جدلیاتی نفی، اس حد تک کہ:

''یہ جذبہ و رویہ ہی غالب کو پابستگی رسم و رہِ عام اور پاداشِ عمل کی طمع کام کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے یا پیش افتادہ اور عامیانہ کی آلودگی کو کاٹتی ہے۔'' (ص 20)

اسی سے غالب کی شعریات قائم ہوتی ہے اور یہ ترقی پسند جملہ بھی:

''یوں تو یہ شعریات، شعریات محض نہیں رہتی، زندگی کے۔۔۔ متضاد بھید بھرے سنگیت کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادی کلی و کشادگی کی نوید دیتی ہے۔'' (ص 20)

اور یہ جملہ:

''غالب کی زندگی اور شاعری انسانی آزادی اور شرف کی سب سے بڑی نقیب اور امانت دار ہے۔''

آزادی اور کشادگی کے انیک روپ ہوا کرتے ہیں۔ سردار جعفری، احتشام حسین، ممتاز حسین، محمد حسن وغیرہ کی غالب شناسی بھی انھیں عناصر کی تلاش پیش ہے۔ خود غالب نے ایک خط میں لکھا تھا:

''میں انسان نہیں بلکہ انسان شناس ہوں۔''

سردار، احتشام حسین تو انھیں زندگی شناس بھی کہتے ہیں اور غالب کے تفکر کو انسانی اور زمینی جڑوں میں تلاش کرتے ہیں اور عظمتِ انسانی میں بھی۔ یوں بھی جب انتشار و افلاس ہو تو گفتگو صرف انتشار ذہنی و مفلسی کی نہیں بلکہ زندگی کی ہوتی ہے۔ تلاشِ زندگی، مقصدِ زندگی کے باہم شیر و شکر ہوتے ہیں۔ انسان شناسی ہی عہد شناسی اور زندگی شناسی کی طرف لے جاتی ہے۔ غالب اگر ماضی پرست ہوتے تو گریہ کرتے، ماتم کرتے لیکن غالب کے یہاں زندگی کے ارتقا کا باقاعدہ ایک تصور ملتا ہے۔ وہ آرزو، شوق، تمنا، حسرت اور تعمیر کی باتیں کرتے ہیں۔ غالباً اسی کو نارنگ نے بدلی ہوئی لفظیات اور کیفیات میں جدلیاتی کیفیت کا نام دیا ہے۔ اسی لیے میں اپنی باضابطہ گفتگو باب سوم بعنوان دانشِ ہند اور جدلیات نفی سے کرتا ہوں۔ اس باب کی شروعات اس جملہ سے ہوتی ہے:

''ہندستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیاتی نفی کے بغیر ممکن نہیں۔'' (ص 73)

اس لیے نارنگ کا خیال ہے کہ یہ تصور قدیم ہندوستان کے فلسفہ میں بنیادی منطقے کی حیثیت رکھتا ہے اس کے بعد وہ فلسفۂ نفی پر گفتگو کرتے ہیں اور اس پورے فلسفہ کی وضاحت کرتے ہیں جو نازک ہے، پیچیدہ ہے اور کہیں کہیں ناقابلِ فہم بھی۔ الغرض وہ کمارل بھٹ کے سرے دریدا سے ملاتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ:

''نفی میں اثبات کارگر ہے اور اثبات میں نفی۔'' (ص 79)

اور اسی طرح وہ شعریات کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے حُسن و غیر حُسن، وفا و جفا کی پرتیں کھنگالتے ہیں اور اثبات و نفی کی انگنت صورتیں پیش کرتے ہیں۔

آئندہ باب میں وہ بودھی فکر اور شونیتا کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کا آغاز بھی اس جملہ سے ہوتا ہے:

''بودھوں کے نزدیک شونیتا (شونیہ تا) منتہائے دانش ہے۔'' (ص 87)

اور پھر وہ اس بودھی فکر کی تشریح کرتے ہیں جو برہمن واد اور آتما پرماتما کی روایت کے خلاف جاتی ہے۔ چند جملے ملاحظہ کیجیے:

''جو شے اپنی اصل نہیں رکھتی وہ اپنی غیر اصل بھی نہیں رکھتی، اس لیے کہ غیر

وجود بھی اسی کا ہو سکتا ہے جس کا وجود ہو۔'' (ص 92)

''مابعدالطبیعیاتی وجودی (Ontological) فکر کا سارا کھیل وجود و لاوجود کا کھیل ہے۔'' (ص 93)

اور اب یہ خوبصورت و معنی خیز جملے دیکھیے:

''تخلیقی دنیا بے لوث آزادی کی وہ دنیا ہے جہاں دنیوی آرائش پگھل جاتی ہیں اور تخلیق کے کوندے یا White Heat سے نکل کر ایک ایسا لسانی جادوئی جہانِ معنی وجود میں آتا ہے جس کی اپنی زمین اپنا آسمان ہے۔ اپنے دشت وصحرا ہیں۔'' (ص 95)

ویدانت کا شونیتا سے فرق۔ شونیتا اور نراجیت، شونیتا اور دریدا اور آخر میں شونیتا کی زبان کا ندرت اور غرابت سے رشتہ، ان سب نکات کو عالمانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ہر چند کہ یہ فلسفے آسان نہیں اور انھیں سمجھنا اور سمجھانا بھی آسان نہیں، لیکن نارنگ نے اپنے مخصوص اسلوب اور منطقی وضاحت کے ساتھ ان امور پر عمدہ گفتگو کی ہے۔ ساتھ ہی اس فلسفہ کی فکری اور شعری روایت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ زیرِ زمین تخلیقی جڑوں کو تلاش کیا ہے اور سبک ہندی کی روایت پیش کرتے ہوئے بابِ ششم میں بیدل، غالب، عرفان اور دانشِ ہند کے مزاج و انجذاب کو مزید مفکرانہ و عالمانہ ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں جس سے نہ صرف غالب بلکہ مشرق کی پوری شعری روایت، فکر و فلسفہ، تہذیب و تاریخ، مذہب و ثقافت کے بیشتر عناصر پہلی بار اپنی گرہیں کھولتے نظر آتے ہیں۔ گرہ کشائی اور عقدہ کشائی کے یہ کام بہ حسن و خوبی انجام دیے گئے ہیں اور یہ کام نارنگ جیسا دانشور ہی کر سکتا ہے کہ ان کی نگاہ ہندستانی فلسفہ اور وجدان پر بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ ایرانی اور ہندستانی اردو اور فارسی پر کہ غالب کی شخصیت و شاعری کی عظمتیں، رفعتیں انھیں بنیادوں پر کھڑی ہیں اور یہ بھی کہ خیالات کی بلندی، پرواز کی فکر کو کس شاعر سے جاملاتی ہے یہ طے کرنا بھی مشکل ہوا کرتا ہے۔ غالب بیدل کے مدّاح تھے، لیکن بیدل چغتائی تھے اور غالب ترک۔ حالی پانی پت کے تھے اور ''یادگارِ غالب'' جیسی غیر معمولی کتاب لکھنے کے باوجود وہ شعری اور تخلیقی سطح پر اکبرآباد کے نظیر سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں تو ہم نظری اور ہم رشتگی کے معاملات عجیب

دغریب ہوا کرتے ہیں۔ کم وبیش یہی صورت غالب اور بیدل کی ہے کہ وہ بقول نارنگ ''بیدل گوتم بُدھ کی سرزمین بہار میں پیدا ہوئے۔ دنیا کے لیل ونہار دیکھے۔ صوفیوں کے اطوار اور سرمد کی شہادت اور شاہ ملوک کی قربت۔ یہاں کئی اوراق بیدل کی بے دلی اور بے کلی پر رقم ہوتے ہیں، درمیان سے نکلتا ہے انسان۔ وہی انسان غالب کے یہاں بھی ہے۔ اپنی پوری انسانیت اور عظمت لیے ہوئے۔ اسی لیے غالب کے ہندو و مسلم سبھی دوست ہیں اور شاگرد بھی۔ بیدل کی طرح غالب نے بھی فارسی زبان میں شاعری کی لیکن بامِ عروج اور کمالِ شہرت ملا اردو دیوان کو تبھی تو نارنگ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں:

> ''ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں۔ ایک اردو، دوسرا فارسی اور وہ اپنی فارسی شاعری کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی 'مٹھی بھر اردو شاعری' کی جتنی تفسیریں اور تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو جس کو ہر رنگ کے صاحبانِ فہم وبصیرت نے ایسا خراجِ تحسین پیش کیا ہو۔'' (ص 191)

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ پورے باب میں بیدل اور غالب، غالب اور بیدل کے نظریۂ معنی اور شعریات پر تفصیلی گفتگو ہوتی ہے نیز لفظیات اور لسانیات پر بھی، جس کے نارنگ ماہر ہیں اور اپنی مہارت سے طرح طرح کی نکتہ رسی کرتے ہیں۔ چند جملے دیکھیے:

> '''معنی ہر چند کہ لفظ سے آگے جاتا ہے، لیکن لفظ سے نشو ونما پاتا ہے۔''
> (ص205)

> '''معنی وصورت ساتھ ساتھ نشو ونما پاتے ہیں، لیکن معنی فقط اتنا نہیں جتنا کہ وہ لفظ میں سما سکتا ہے۔ مادّہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے۔'' (ص 206)

> ''عظیم اذہان کا کمال ہے کہ رواجِ عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔'' (ص 209)

اوران جملوں کی دبازت اور دقیقہ سنجی بھی ملاحظہ کیجیے:

''غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قولِ محال کی یہی طرفگی و طباعی ایک پُر تیج اور التہاب انگیز جدلیات اساسِ حرکیاتِ معنی میں ڈھل جاتی جو ہر طرح کے طرفوں اور قطبیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حُسن کا راز امتزاج کی یکسر نئی قوس و قزح کو خلق کرتی ہوئی معجز بیانی کے ایسے درجہ پر فائز ہو جاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔'' (ص 209)

یہ فکری جملے فطری طور پر خلق ہوتے ہیں کہ بیدل، غالب پر لکھتے ہوئے فکر و فلسفہ کے زینوں پر چڑھتے ہوئے فلسفہ کی پیچیدہ راہوں سے گذرتے ہوئے ایسی خیال افروز زبان کا در آنا فطری ہے اور فکری بھی۔ اچھی بات یہ ہے کہ نارنگ، غالب کے فکری سوتے زمینی فلسفہ اور ہندستانی تہذیب میں تلاش کرتے ہیں اور یہ اعلان کرتے ہیں کہ غالب صوفی نہ تھے، ہر چند کہ ان کے سلسلے صوفیوں سے تھے، صوفیانہ عناصر بھی آس پاس نظر آتے ہیں تاہم نارنگ واضح طور پر کہتے ہیں:

''غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ قلندر، وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ نعرۂ مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی اہمیت کی نوعیت فقط تہذیبی ہے، جب کہ بیدل عملاً صوفی صافی اور عارف کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تنگ زمانہ کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدرِ انسانی، تقدیر کے ناقابلِ فہم تناقصات اور آرزو و شکستِ آرزو کے ترجمان ہیں۔

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

(ص 217)

یہیں سے غالب بیدل سے الگ ہوتے ہیں اور اپنی دنیا آپ بناتے ہیں، لیکن اس دنیا میں اس فلسفے کی جڑیں کہاں ہیں جس پر نارنگ زور دیتے آئے ہیں۔ اس کا ذکر گیارھویں باب میں ملتا ہے، جہاں وہ جدلیاتی وضع شونیتا، شعریات اور غالب کو ملا کر گفتگو کرتے ہیں۔ باب کی ابتدا میں وہ اشعار ہیں جن سے فکر غالب اور شعرِ غالب کی اپنی

منفرد شناخت ہے۔ یہ فکر اور یہ انفرادیت نارنگ کی نظروں میں کیا ہے اس پر گفتگو مختلف مقامات پر مختلف ابواب میں ہوتی آئی ہے۔ اس باب کا پہلا موضوع ہے "جدلیاتی وضع غالب کی غالب کی خاص ذہنی وضع"۔ سابقہ گفتگو کی روشنی میں وہ کئی نتائج برآمد کرتے ہیں، جن کی تفصیل پیش کرنا ممکن نہیں۔ صرف ایک پہلو کے ذکر سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

> "غالب طبعاً پُر التہاب طور پر روشِ عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی شدید انفرادیت انھیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمولہ روایتی مضامین و شعریات اور پیرایۂ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اُکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے نفسیاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواجِ عام یا۔۔۔ کی ہلکی سی بھی پرچھائیں ہو۔" (ص 453)

اور پھر یہ نتیجہ:

> "غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتی نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں۔ جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستورِ خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کرکے ان کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہ مکمل نہیں ہوسکتی۔" (ص 453)

دوسرا پہلو خاموشی بطور زبان۔ یہاں بھی وہ غالب کی پیچیدہ معنی آفرینی اور کمالِ فن کو ان کے جدلیاتی عمل سے وابستہ کرتے ہیں بلکہ لازم و ملزوم قرار دیتے ہیں۔ زبان کی خاموشی اور ندرت و غرابت کو بھی وہ جدلیاتی عمل سے جوڑتے ہیں جو غور طلب بھی لیکن یہاں نارنگ کی گہری نگاہ بہر حال ایک نکتہ نکالنے میں کامیاب ہے۔ طبیعت کی طرفگی اور سیمابی کیفیت، غالب کی بے چین اور اضطرابی صورت، ذہانت اور کہیں کہیں تہہ نشیں ظرافت کو نارنگ نے بڑے سلیقہ سے ایک منضبط فکر و فلسفہ کا نام دے دیا ہے اور اتنے ہی سلیقہ سے اسے دانشِ ہند اور بودھی فکر سے بھی جوڑ دیا ہے۔ خارجی و باطنی بحثوں کے

ذریعہ شونیتا کو زیرِ بحث لاکر ایک نئی تعبیر پیش کی ہے اور اشعارِ غالب یا شعریاتِ غالب پر منطبق کرکے بار بار یہ بھی کہتے ہیں:

''غالب عارف نہیں ہیں، لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بے خودی کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ بے خودی یا فنا کا نہیں ہے۔ ان کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعہ طلسم کدۂ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔'' (ص 464)

حوالہ غالب ضرور ہیں لیکن نارنگ خارج و باطن، وجود و عدم وجود وغیرہ کو ایک نئے فلسفہ کی وساطت سے نیا رُخ دینا چاہتے ہیں اور اس میں وہ کامیاب بھی ہیں۔ لیکن جہاں وہ نتائج برآمد کرتے ہیں وہ لفظیاتی طور پر ضرور نئے لگتے ہیں، لیکن کیا وہ فکری طور پر بھی نئے اور الگ ہیں۔ یہ امور غور طلب ہیں۔ مثلاً یہ جملہ دیکھئے:

''غالب کی شاعری زندگی کی معنویت اور محبت کی بازیافت کی شاعری ہے۔ یہ زندگی کے حسن ونشاط، اعتبار و آگہی اور آزادی کے احساس پر انسان کے یقین کو ازسرِ نو بحال کرنے کی شاعری ہے۔'' (ص 465)

اگلا پہلو مارکس سے متعلق ہے، جس کا عنوان ہے ''جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات'' میرے نزدیک یہ باب بیحد اہم ہے۔ اس لیے کہ مارکسی نظریہ میں جدل یا جدلیات کی اصطلاح قدرے مختلف ہے۔ شاید اسی لیے نارنگ نے پونے پانچ سو صفحات کے بعد یہ وضاحت ضروری سمجھی:

''جدلیات عربی مادّہ جدل سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے۔ مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہونِ منت ہے، لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور اینجلز کے 'جدلیاتی مادّیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادّے کے نظریۂ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہو کر منقلب ہو جاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا

بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ
عام ہوئی۔'' (ص 474)

ساتھ میں وہ یہ بھی کہتے ہیں:

''لیکن دانشِ ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اُپنشدوں کے زمانے سے
چلا آتا ہے۔ جدلیاتِ نفی کے بطور، جس میں قضیہ در قضیہ ثابت کیا جاتا ہے کہ
کائنات سوائے 'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔ اس کی اصل 'برہمہ' (ذاتِ مطلق) ہے
زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔'' (ص 474)

مارکس نے اس اصطلاح کی کایا پلٹ کر دی اور جدلیاتی نفی اور جدلیات مادّیت کے مفاہیم بدل گئے، بالکل ایسے ہی جیسے بودھی فکر نے اُپنشدوں کی ماورائی جدلیات کو بدل کر ارضیت اساس شونیتا میں بدل دیا۔ ایسا ہوتا آیا ہے۔ آئینِ نو اور طرزِ کُہن کا تصادم ایک فطری عمل تو ہوتا ہی ہے ساتھ ہی فکری بھی۔ مارکس نے اس تصادم اور بدلاؤ کو زمانے کے اقتصادی، معاشی اور معاشرتی بدلاؤ سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ وجود کی شکل میں اس لیے وہ عدم وجود اور شونیتا سے دور ہے۔ خیر یہ الگ بحث ہے۔ تاہم یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ وجودیت کا فلسفہ دورِ حاضر کی ایک اہم سوغاتِ فکر ہے، لیکن شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا سلسلہ مادّیت و معاشرت سے وابستہ نظر آتا ہے کہ مادّیت کی کثرت، انسانیت کی رخصت وجودیت کو جنم دیتی ہے۔ انسان کے وجود پر سوال قائم کرتی ہے اور یہ فکر مایا یا شونیتا سے کسی نہ کسی شکل میں اپنے رشتے تو بناتی ہی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ غالب جو صوفی شاعر نہ تھے ان کی شاعری میں یہ عناصر کس انداز اور کس اسلوب میں ان کے تخلیقی وجدان کا حصّہ بن گئے ہیں۔ چند جملے دیکھیے:

''خاطر نشان رہے کہ غالب کا منتہا معنیاتی حسن کاری اور آزادی وکشادگی کا
احساس ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب کا مقصود بدیع گوئی، طرفگیِ خیال اور
نادرہ کاری کی ایسی شعریات خلق کرتا ہے، جہاں انسان یا انسان کے درد وداغ
سوز وساز اور نشاط وآرزو کو مرکزیت حاصل ہو اور معنی آفرینی، معنی پاشی، معنی
ریزی اور معنی گستری کی سب طرفیں کھلی رہیں تاکہ گنجینۂ معنی کے طلسمات اور

زندگی کے جشنِ جاریہ کے نیرنگ نظر کا حق ادا ہو۔ غالب کا مسئلہ شعریاتی ارضی اور انسانی ہے ماورائی نہیں۔'' (ص 480)

''غالب کی جدلیاتی فکر کا مسئلہ فقط زبان کی تاریخی ہی نہیں بلکہ عدم معنی کا احساس بھی ہے۔ یعنی ہر تشکیل ... اپنا غیر ہے اور یہ غیر ماورائی رد در رد اس میں پیچ، اٹکاؤ یا اُلجھاؤ یا گرہ یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیاتِ نفی جو صدیوں سے ہندستانی متجسسانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں۔ غالب کی ذہنی تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آ کر طرفگی خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔'' (ص 489)

یہاں پر نارنگ کا خیال صد فی صد درست تو ہے لیکن وہ جدلیاتی نفی پر زیادہ زور دیتے ہیں، جدلیاتی مادّیت کے بجائے۔ شاید اس لیے کہ اس وقت تک جدلیاتی مادّیت کی اصطلاح عام نہ ہوئی تھی لیکن یہ جملہ دیکھیے اس میں عکس نظر آتا ہے:

''جدلیاتی تفاعل اور غالب شعریات ایک تخلیقی وحدت جاریہ ہے اس کے اجزا اور ریشوں کو الگ الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔'' (ص 49)

اور یہ بالکل درست ہے۔ اس رو سے تو یہ طے کرنا بھی مشکل ہے کہ اس جدلیاتی تفاعل میں کس مخصوص نوع کا تفکر کام کرتا دکھائی دیتا ہے کہ غالب کی آزاد، شوخ اور منفرد طبیعت کسی ایک نکتہ، خیال پر ٹھہر ہی نہیں سکتی تھی یا کسی ایک نظریہ کی پابند نہیں ہو سکتی تھی۔ تاہم نارنگ نے بیحد عرق ریزی اور دقیقہ رسی کے ساتھ پرتوں اور جہتوں کو الگ الگ کرنے کی بہترین کوشش تو کی ہے، لیکن قدم قدم پر ان کا یہ اعتراف کہ غالب کی شعریات تو طلسم کدۂ حیرت ہے۔ اس کے خارجی و باطنی اور وجدانی معنی کو آسانی سے سمجھ پانا ممکن نہیں اور غالب کی فکر وشاعری سے متعلق یہ ایک پختہ صداقت تو ہے اور ایک تلخ حقیقت بھی۔

مکمل کتاب انھیں خیالات کی تلاش و تحقیق ہے، تفصیل و تفسیر ہے۔ درمیان میں اشعار کی معروضی بحث ہے اور ان کی شرح و بسط ہے اور کہیں کہیں تحقیق بھی، ان افکار اور

ان راستوں کی تلاش جہاں سے افکارِ غالب اپنی راہ بناتے ہیں اور پہلے انتشارِ ذہنی پھر اتحادِ شعری میں ڈھل جاتے ہیں۔ لیکن یہ نکتہ بھی بار بار اعتماد سے پیش کیا جاتا ہے جو کبھی شبلی نے بھی پیش کیا تھا:

''ان کے خیالات کا اصل ماخذ ہندوستان ہے کیوں کہ جب تصوف میں وجودی خیالات کا ظہور ہوا تو سوائے ہندوستان اس نوع کے خیالات کہیں اور نہیں پائے جاتے۔'' (ص 534)

ہر چند کہ نارنگ ان خیالات کو اپنی سابقہ کتاب ''اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'' میں تصوف کے سیاق میں پیش کر چکے ہیں۔ تاہم غالب کے حوالے سے ہندستانی ذہن اور فکر و فلسفہ کی تلاش اتنے منظم اور منضبط انداز میں پہلی بار ہوئی ہے۔ اتنی گہرائی اور وسعت اس سے قبل دیکھنے کو نہیں ملتی جبکہ غالب صوفی نہیں ہیں۔ ان کی شعریات ارضیت اساس ہے۔ یوں تو دیوانِ غالب اور وید مقدس کو متوازی کھڑا کر کے پہلے چونکانے اور متوجہ کرنے کی تاثراتی کوشش کی گئی تھی، لیکن تحقیق و تلاش، سوال در سوال پہلی بار اُٹھتے ہیں۔ حالانکہ نارنگ یہ بھی کہتے چلتے ہیں کہ ان کا سادہ جواب آسان نہیں۔ ان کی کوشش رہتی ہے کہ جواب بھی غالب کی تحریر و تخلیق یعنی متنِ غالب سے برآمد کیا جائے۔ اس لیے وہ قدم قدم پر اس کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں یا تجزیاتی نگاہ ڈالتے ہیں۔ ہر چیز کو متن سے برآمد کرنا بڑی چیز ہے۔ دیگر ماہرین کی آرا بھی پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں الجھاوے بھی پیدا ہوتے ہیں لیکن اس خیال میں کوئی الجھن نہیں پیدا ہوتی کہ غالب کی فکر میں ان کی تخلیقیت اور جدلیاتی حرکیات کارفرما ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ تعبیر غالب کی آزاد خیالی جدلیاتی وضع کے عین مطابق ہے۔ یہاں بھی نارنگ واضح طور پر اسے کبیر، تکارام، نانک، بابا فرید، وارث شاہ وغیرہ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں:

''یہ سب مشرق کی ماورائیت اور مطلقیت کے سرچشمہ کی سرشاری نہیں اس کا سرچشمہ دوسرا ہے۔ یہ ارضیت گوناگوں رنگوں میں رنگی ہوئی ہے اور کرشمہ یہی ہے کہ غالب ارضیت کے جلوۂ صد رنگ اور نیرنگ نظر کی سرمستی و سرشاری کو اس سطح تک بلند کر دیتے ہیں کہ ان کی تخلیقی واردات کسی ماورائیت کے تجربہ سے کم محسوس نہیں ہوتی۔'' (ص 543)

نارنگ اسے ازلی آہنگ سے جوڑ کر دیکھتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے اسے زندگی کی حقیقت اور مادیت سے جوڑ کر دیکھا جو زیادہ الگ نہیں ہے صرف لفظوں کا پھیر ہے۔ احتشام حسین، ممتاز حسین، سردار جعفری کی غالب فہمی کو بغور ملاحظہ کیجئے۔ وہ غالب کو ان فکری روایتوں سے الگ نہیں کرتے بلکہ اس سے اور آگے عصر و عہد کی حقیقتوں سے جوڑ کر دیکھتے ہیں جو نارنگ نہیں کرتے۔ اس لیے اس کتاب میں نارنگ کا دائرہ تحقیق اور مرکزِ خیال قدرے مختلف ہے۔ وہ دانشِ ہند قدیم فلسفوں کے رنگ و عکس میں غالب کو تلاش کرتے ہیں۔ مارکسی و دریدائی فکر کو ساتھ لے لیتے ہیں۔ جدلیات کے قدیم و جدید معنی و مفہوم میں فرق پیدا کرتے ہوئے وہ غالب کی عظمتوں کی تمام جہتوں و پرتوں پر خاطر خواہ بحث کرتے ہیں اور نہایت خوبی و سلیقہ سے اپنی بات کہتے ہیں۔ اس باب کے آخری حصہ میں وہ بیحد غور طلب اور فکر انگیز باتیں کرتے ہیں۔ دو ایک اقتباس دیکھئے:

> ''کائنات مادّہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعورِ کُلی نور کی بات کرتا رہتا ہے۔ دانشِ ہند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعورِ کلی ہے۔ سائنس مادّہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی، راز اتنے گہرے ہوتے گئے ہیں۔'' (ص 565)

اور یہ نتیجہ غور طلب ہے ساتھ میں بحث طلب بھی:

> ''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسّس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔'' (ص566)

ان جملوں میں تفکیر ہے، عملی تنقید ہے اور مابعد جدید نقطۂ نظر بھی کہ غالب کی عظمت اور آزادگی کسی ایک نقطۂ نظر کی محتاج نہیں اور نہ ہی اس کے ذریعہ مکمل غالب کی تفہیم ممکن ہے۔ لیکن نارنگ نے دلیل و منطق کے ذریعہ مابعد جدید تنقید سے جوڑ دیا ہے۔ یہ ان کا حق ہے کہ ہر ادیب و ناقد کو یہ آزادی ہے کہ وہ اپنے نقطۂ نظر سے فنکار کو جانچے پرکھے اور ایک نیا پہلو سامنے لائے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا پوری کتاب اور پورے غالب کو تنہا

اسی ایک نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ کیا اس میں مشرقی انتقادیات کے عناصر نہیں ملتے۔ کیا اس میں ترقی پسند تنقید کے اشارے نہیں ملتے۔ کیا اس میں جدید تنقید کی کیفیت نہیں ملتی اور آخر میں مابعد جدید تنقید تو ہے ہی۔ نارنگ ایک پڑھے لکھے ذی علم اور ادیب و ناقد ہیں، دانشور اور اسکالر ہیں۔ انھوں نے غالب کو جس طرح قدیم اور مشرقی فلسفوں میں جانچا پرکھا ہے اس میں ان تمام افکار کا آنا لازمی ہے اور فطری بھی، اس لیے اس کتاب کو جسے نارنگ نے برسوں کی بے حد محنت و لیاقت کے ساتھ رقم کیا ہے اگر وہ کسی ایک نقطۂ نظر سے دیکھتے تو محدود ہو جاتے۔ شاید کتاب بھی اتنی مؤثر و معتبر نہ ہوتی۔ نارنگ کی اس دیانت داری اور وسعتِ نظر کی داد دینی ہوگی کہ انھوں نے سچّے اور پکّے غالب کو سمجھنے کے لیے اپنے نقطۂ نظر کو محدود و مشروط نہیں رکھا اور کھلی فضا میں گئے۔ دانشِ ہند کے بلیغ و بصیر مقدموں اور مشرقی بصیرتوں میں ڈوب کر غالب کی عظمت و انفرادیت کو تلاش کیا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے اور غالب کو شاعر غالب ہی بنائے رکھا۔ ان کو فلسفوں میں گُم اور غرق نہیں کیا اور یہ بھی کہا کہ آنے والا زمانہ مزید رازہائے سربستہ کو وا کرے گا کہ تحقیق و تنقید میں کوئی بھی نتیجہ حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ اس کتاب میں غالب کی شوخی و بیباکی کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے اور ابتداً غالب اور بجنوری کا تذکرہ بھی ملتا ہے تاکہ غالب فہمی کی روایت مکمل طور پر سامنے آسکے، لیکن فوکس اسی پر ہے جو عنوان انھوں نے قائم کیا ہے: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات۔

گوپی چند نارنگ جو کام کرتے ہیں بڑے انداز سے کرتے ہیں۔ انھوں نے کئی بڑے کام کیے ہیں۔ ان کے فکر و عمل سے اختلاف کیا جا سکتا ہے ہے لیکن ان کی علمیت اور تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی یہ کتاب غالب کو بہ یک وقت بڑی حد تک قدیم مشرقی فلسفوں اور کسی حد تک جدید مغربی فلسفوں کو ملا جُلا کر پیش کرتی ہے اور غالب کی عظمتِ شاعری کی نئی توجیہات و تنقیدات پیش کرتی ہے۔ بلا شک نارنگ کا یہ بھی ایک بڑا کام ہے۔ اس کتاب کے ذریعہ ان کا شمار معتبر غالب شناسوں میں ہوگا اس کا مجھے یقین ہے۔

○

شافع قدوائی

غالب تنقید کا نیا علمیاتی اور شعریاتی تناظر

عہد حاضر کے علمیاتی سروکاروں، فکری ترجیحات، ثقافتی آرزومندیوں اور وجودیاتی اسرار کے فنی اور تخلیقی رویا (Vision) سے کما حقۂ شناسائی کا ایک معتبر حوالہ میلان کنڈیرا اور گارسیا مارکیز کا فکشن ہے۔ کنڈیرا نے اپنے ایک نسبتاً کم معروف مگر ایک انتہائی اہم ناول ''Immortality, 1990'' میں اپنے عہد کے ذہنی اور فکری رجحانات کو معرض بحث بناتے ہوئے مرکزی کردار Agnes کی زبان سے Imagology کو سب سے بڑا خطرہ بلکہ ایک مہیب لعنت (Scourge) قرار دیا ہے۔ Imagology کسی غیر حقیقی مسئلہ کو حتمی صداقت کے طور پر پیش کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتی ہے۔ ذرائع ابلاغ کو بروئے کار لاکر مفروضہ صداقت کی بے محابا اور مسلسل تشہیر کی جاتی ہے اور اسے حسن و قبح کا واحد معیار ٹھہرایا جاتا ہے۔ معیار کی ندرت اور دلفریبی متاثر کن ہونے کے باوجود حقیقت سے کم ہی علاقہ رکھتی ہے۔ معیار کی اطلاقی جہت حقیقت کا التباس ضرور پیدا کرتی ہے اور اس کی عمل آوری کو ایک مقدس فریضہ کی ادائیگی پر محمول کیا جاتا ہے۔ اس امر کی مسلسل تلقین کی جاتی ہے کہ ماضی قریب کے معیار اور اقدار ایک مسلسل جھوٹ کے سوا کچھ اور نہیں تھے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ جب انسان کا اپنے پیش رووٗں پر اعتماد ختم ہو جاتا ہے تو پھر اس کا ہر عمل غیر یقینی ہو جاتا ہے۔ اردو تنقید کے موجودہ منظر نامہ پر بعض عناصر اس طرح کی سرگرمی میں مصروف ہیں۔ موجودہ تنقید کے تناظر میں imagology کی اطلاقی صورت مابعد نوآبادیاتی طرز مطالعہ (Post Colonial Study) اردو میں ''نامراد تنقید'' کی مظہر ہے جو گزشتہ کچھ مدت سے اردو تنقید کے منظرنامے پر سامنے آرہی ہیں۔ سکہ بند جدیدیت اور ہیئتی تنقید کا بازار بند ہوجانے کے بعد اس کے موید ین مابعد نوآبادیاتی مطالعہ کو صداقت

کا آخری معیار قرار دے کر انیسویں اور بیسویں صدی کے اپنے متعدد دانشوروں، سماجی مصلحین، ناقدین اور تخلیقی فنکاروں کے اکتسابات اور فنی کارناموں کو طنز و تعریض، تمسخر اور استہزا کا ہدف بنانے کی طرح ڈال رہے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ کبھی ''آب حیات'' کو ''سیاہ پوش کتاب'' ٹھہرایا جاتا ہے تو کبھی سر سید کی اصلاحی کاوشوں، تعقل پسندی اور نئے علوم کی روشن خیالی کو صبح کاذب گردانا جاتا ہے۔ اصلاح زبان و ادب کی ہر کوشش غیر ملکی تصور زیست کو بے چوں و چرا قبول کرنے کی صورت ٹھہرتی ہے۔ خواجہ الطاف حسین حالی، منشی ذکاء اللہ اور ڈپٹی نذیر احمد کے تخلیقی کارناموں اور ان کی تمام تر علمی وفکری فتوحات پر خاک ڈال کر سوالیہ نشان قائم کرنا اور انھیں استعمار کے مفادات کا آلہ کار ٹھہرانا ان منشیانہ ''نامراد تنقید'' لکھنے والوں کا عام وطیرہ ہو گیا ہے۔

ان ناقدین کی نظر میں نو آبادیات کا تعلق محض دو سو برس کی تاریخ سے ہے کہ صرف برطانوی نوآبادیات ان کے پیش نظر رہتی ہے۔ ہر چندکہ پروفیسر اعجاز احمد نے Social Text کے مابعد نوآبادیات سے متعلق خصوصی شمارہ کو موضوع بحث بناتے ہوئے توجہ دلائی ہے کہ اس رسالے کے بیش تر مقالہ نگاروں نے یوروپی نو آبادیات سے کہیں قبل Ottoman، Incas اور Chinese نو آبادیات کا ذکر کیا ہے۔ اب تو نو آبادیات کا اطلاق قومی استحصال کی ممکنہ تمام صورتوں پر بھی کیا جانے لگا ہے یعنی برطانوی سامراج سے پہلے بھی۔ لیکن اردو والوں کو اس کی کوئی خبر نہیں جبکہ پوسٹ کولونیلزم ایک Trans-historial شئے ہے۔ یہ ہمیشہ سے موجود ہے اور دنیا کے کسی نہ کسی خطہ میں اس کا عمل دخل دکھایا جاسکتا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ کبھی ایک ملک Coloniser ہوتا ہے، پھر وہ Colonized ہو جاتا ہے اور پھر وہ Post Colonial بن جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال آسٹریلیا ہے۔[1] غرضیکہ مابعد نو آبادیات کو تکمیل شدہ شئے قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ہندوستان کی تاریخ میں بھی طرح طرح کے اقتدار کے دائرے بدلتے رہے ہیں۔ گائتری چکرورتی اسپواک کے مطابق آج پوری دنیا میں ہم سب ایک مابعد نو آبادیاتی اور New Colonized دنیا میں سانس لے رہے ہیں۔[2]

مابعد نوآبادیاتی ڈسکورس کے مذکورہ عمیق اور جامع علمیاتی ابعاد کے ذکر سے موجودہ اردو تنقید کا دامن یکسر تہی ہے کیونکہ اس کو طنز و تعریض سے فرصت ہی نہیں۔ خیر اس طویل تمہید یا جملہ معترضہ سے قطع نظر عرض یہ کرنا تھا کہ مابعد نو آبادیاتی قضایا کی روشنی میں غالب کو مطعون کرنا بہت آسان تھا۔ بلکہ ملکہ وکٹوریہ اور انگریز حکام کی شان میں قصائد اور پھر دستنبو کے اندراجات کو حکومت برطانیہ کی غیر مشروط تائید کی مسکت دلیل کے طور پر پیش کرنا چنداں مشکل نہیں تھا مگر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہمیشہ سے عمومیت زدہ رواج عام سے ہٹ کر چلتے آئے ہیں۔ مانوس اور مقبول تصور نقد یا رائج تصورات کی بے مائیگی اور تضادات کو خاطر نشان کرنا اور ادب کی تفہیم کے نئے فکری منہاج ہویدا کرنا پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقیدی ژرف نگاہی (Critical Acuity) کی قابل رشک امتیازی صفت رہی ہے۔ مسئلہ خواہ ترقی پسند تصور ادب کا ہو یا جدیدیت کی فکری اساس کا یا فکشن کی شعریات کی تشکیل کا یا پس ساختیاتی مباحث کے مختلف ادبی اصناف پر تخلیقی اطلاق کا، پروفیسر نارنگ نے ہمیشہ متن کے گہرے اور خیال انگیز تجزیوں سے تنقید کا ایک تازہ کار نیا ماڈل اور محاورہ قائم کیا ہے جو تعمیم زدگی یا محض نظری مباحث کی گونج سے آباد نہیں ہے۔ بلکہ ان کے یہاں بنیادی ہدف متن کا مرتکز آمیز مطالعہ ہے جس میں نہ صرف نئے علمیاتی اور فکری مباحث کی بصیرت ملتی ہے بلکہ وہ مختلف علوم کو محیط مبسوط اور جامع مطالعہ کو بروئے کار لاتے ہیں۔ نیز وہ ادراک معنی اور ترسیل معنی کی مختلف جہتوں کو تنقیدی دقت نظری کے ساتھ واضح کرتے ہیں۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ تھیوری فکریات ہے اور محض فکریات تخلیق نہیں اور تخلیق فقط فکریات نہیں۔ نئی فکریات جب تک سینے کا نور اور دل گداختہ کا حصہ نہ بن جائے وہ سچی ادبی تنقید کا حق ادا نہیں کر سکتی۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تازہ ترین تصنیف ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' اس سلسلے میں ایک غیر معمولی کتاب کے طور پر سامنے آئی ہے۔ غالب پر لاتعداد مضامین اور کتابیں سپرد قلم کی جا چکی ہیں۔ غالب دراصل ایک Industry بن چکے ہیں۔ ''یادگار غالب'' سے لے کر اب تک سینکڑوں تحقیقی اور تنقیدی کتابیں منظر عام پر

آ چکی ہیں۔ ہر مکتبۂ فکر اور دبستان تنقید نے غالب کو اپنے نظریات کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ غالب اور ترقی پسند شعور، غالب اور ذہن جدید، غالب کا تصورانسان، جمالیاتِ غالب، غالب کا فنی شعور، تعبیر غالب اور تفہیم غالب کے مباحث اہل نظر سے مخفی نہیں ہیں۔ غالب کے متعلق کوئی ایک نیا پہلو دریافت کرنا، چہ جائیکہ سات سوصفحات پر مشتمل کتاب، جس میں ایک مرکزی تھیس کی بالتزام پاسداری کی گئی ہو اور غالب کی شاعری اور نثر سے متعلق مروجہ تصورات کو Subvert منقلب کیا گیا ہو اور پھر غالب کے تخلیقی نابغہ کے نقوش ایک مرکزی فکری اساس کے تناظر میں واضح کیے گئے ہوں، جوئے شیر لانے سے کم نہیں تھا۔ گوپی چند نارنگ کی تازہ ترین تنقیدی کاوش، جو ان کی نصف صدی سے زائد مدت کو محیط ادبی زندگی اور ان کے علمیاتی، ثقافتی اور تاریخی مطالعہ اور متن کے گہرے تجزیاتی محاسبہ کا ثمرہ ہے، غالب کی شاعری کے مختلف ابعاد کے وسیع تر تخلیقی سیاق کو اردو میں پہلی بار انتہائی دقت نظر کے ساتھ قائم کرتی ہے۔ یہ کتاب محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، شبلی، شیخ محمد اکرام، عبد الرحمان بجنوری، خورشید الاسلام، ظ انصاری، وارث کرمانی اور شمس الرحمان فاروقی جیسے ماہرین سے لے کر غالب شکن یاس یگانہ اور سلیم احمد (غالب کون) تک کے مقدمات اور نتائج کا نہایت معروضی اور Dispassionate انداز میں محاسبہ کرتی ہے۔ مصنف کے مطابق ''اردو میں غالب کا کلام جادو کا کارخانہ ہے اور غالب تنقید نے اس سحرِ چشم یا کرشمۂ ناز وخرام کی ایک ایک ادا کو گن ڈالا ہے، پھر بھی غالب تنقید ہنوز نامعلوم کا سفر ہے کہ غالب کی تخلیقیت کی تہوں اور فکری افتاد اور نہاد کا احاطہ کرنا آسان نہیں۔'' حالی سے لے کر عہد حاضر کے ماہرین تک زیادہ تر نے غالب کے ہاں ''طرفگیِ خیالات اور جدت وندرت مضامین'' اور رسومیات شعری کا تواتر کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ ''مگر کیا اس سب کے پس پشت کوئی ناگزیر شعری یا بدیہی منطق بھی کارفرما ہے؟'' اس اہم تنقیدی سوال کا جواب یادگار غالب کے بعد پہلی بار زیر مطالعہ کتاب دیتی ہے۔ بارہ ابواب پر مشتمل کتاب، جس کی اساس متن کے گہرے تجزیے پر قائم ہے، اس استفسار کا قرار واقعی جواب فراہم کرتی ہے کہ ''غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے

(معنی آفرینی) یا پہلے کے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) جو معنی کے عرصہ کو برقیا دیتی ہے، کس طرح صورت پذیر ہوتی ہے جسے عرف عام میں سابقہ تنقید "طرفگی خیال یا ندرت وجدت" سے منسوب کرتی آئی ہے۔ (3)

نارنگ صاحب نے مقدمات کی تدوین اور ڈسکورس کو پوری دلجمعی کے ساتھ قائم کرنے میں مشرق اور مغرب کے فکری مباحث، مابعد الطبیعیاتی تفکر، نئی نظری اور علمیاتی Insights سے استفادہ کرنے کے ساتھ الطاف حسین حالی، شبلی، شیخ محمد اکرام، عبد الرحمان بجنوری، امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود، مالک رام، کالی داس گپتا رضا، شمس الرحمٰن فاروقی، باقر مہدی، ضمیر علی بدایونی، نتالیا پری گارنا، وارث کرمانی، واگیش شکلا اور بیسیوں ماہرین کے معروضات سے استنباط بھی کیا ہے اور کلام غالب کے مرتکز آمیز چشم کشا مطالعہ سے غالب تنقید کی ایک یکسر نئی بوطیقا مرتب کی ہے۔ مقدمۂ شعر و شاعری یقیناً اردو تنقید کا نقش اول ہے اور یادگار غالب اطلاقی تنقید کی پہلی مبسوط اور خیال انگیز مثال ہے، مگر حالی کو ہدف تنقید بنانا اور انھیں استہزا کا ہدف بنانا بھی اردو تنقید کا عام رویہ رہا ہے۔ کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، وارث علوی اور باقر مہدی کی تحریریں اس امر کی بین مثال ہیں۔ مگر نارنگ صاحب نے حالی کی گہری تنقیدی بصیرت کا جا بجا اعتراف کیا ہے اور لکھا ہے کہ غالب کی تفہیم کی تمام راہیں یادگار غالب سے ہی روشن ہوتی ہیں۔ مصنف کے مطابق:

> "حالی اور متبعین حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی لیکن اکیسویں صدی تک غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرفگی خیال اور ندرت و جدت مضامین جس پر سب سر دھنتے ہیں، وہ غالب کی تشکیل شعر میں کس طرح قائم ہوتی ہے؟ ترکیب وتشبیہ و استعارہ و کنایہ وتمثیل و شوخی و ظرافت وغیرہ سامنے کے ہیتی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی و حسن کاری ہر اعتبار سے برحق، لیکن ان سب کے پس پشت کیا کوئی اور نظام حرکیات بھی ہے؟ یا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تہہ نشیں ہم رشتگی یا قدر مشترک بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی یا شعوری و لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو یا غالب کی افتاد ذہنی کا لازمی حصہ ہو یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔

دوسرے لفظوں میں ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تشکیل شعر اور معنی آفرینی کے کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی سعی و جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشتہ ہاتھ آ جائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔''(4)

پروفیسر نارنگ کے مطابق غالب کی سحر کارانہ معنی آفرینی اور دقیقہ سنجی کا راز جدلیاتی حرکیات میں مضمر ہے جو بطور جوہر ان کی تخلیقیت میں تہ نشیں اور جاری و ساری ہے۔ انھوں نے جدلیاتی وضع کے تفاعل کو ممکنہ حد تک غالب کے متن کی روشنی میں باب در باب پرکھنے اور قرأت و تجربے کی کسوٹی پر کسنے اور توثیق کرنے کی سعی کی ہے۔ نارنگ صاحب نے غالب کے سینکڑوں اشعار کے معمولہ و موصولہ معنی کے باریک بنی تجزیہ سے غالب کی جدلیاتی وضع کے تفاعل کو خاطر نشان کیا ہے اور بجا طور پر لکھا ہے کہ جدلیاتی وضع سے صرف نظر کر کے غالب کے چراغان معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہ مناسب یا ممکن نہیں ہے۔ مصنف نے جدلیاتی حرکیات کی فلسفیانہ اساس کو ہندوستان کے تہذیبی وجدان کے تناظر میں واضح کرنے کے لیے صدیوں کا فکری سفر طے کیا ہے اور پھر اس کے شعری اظہار کی مختلف صورتوں کو موضوع بنایا ہے۔

''سبک ہندی'' ہماری مروجہ شعریات کا مرکزی موضوع رہا ہے اور سبک ہندی اور بیدل پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ مگر سبک ہندی کی خیال بندی اور دقیقہ آفرینی کے لاشعوری سوتے کہاں ہیں، اس باب میں غالب تنقید یکسر خاموش ہے۔ نارنگ صاحب نے جدلیاتی وضع کی بحث کو قائم کرتے ہوئے اس کو صدیوں کی جڑوں اور تہذیبی وجدان کے تناظر میں تلاش کیا ہے۔ وہ غالب کے تخلیقی تفاعل میں تہہ نشیں ایک ایسی ذہنی صورت حال کا ذکر کرتے ہیں جسے state of no mind کہا جاتا ہے۔ مصنف کے مطابق کلام غالب کا معتد بہ حصہ کسی ایسے تجربے کی تہہ لیتا ہے جو ذہن و شعور کے ظاہری تفاعل سے آگے کی بات ہے۔ عام زبان روز مرہ تجربے کی ترسیل پر بھی پوری طرح قادر نہیں ہے تو ذہن و شعور سے آگے کی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ غالب تنقید نے اس کیفیت کو غرابت

اور دبازت سے تعبیر کیا ہے۔ نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ غالب کی اس ذہنی واردات کو بے صدا خاموشی کی زبان پر محمول کیا جاسکتا ہے۔ نارنگ صاحب کے ان خرأت افروز مباحث کو چند لفظوں میں پیش کرنا ان کی گہری معنویت کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔

State of no mind کا ذکر اکثر چین اور جاپان کے کلاسیکی شعرا کے تناظر میں بھی کیا جاتا ہے۔ اسٹورٹ سرجنٹ کے مطابق یہ ایک ایسی کیفیت کا نام ہے جب ذہن اشیا سے قطعی طور پر لاتعلق ہو کر کائنات سے بے ساختہ آزادانہ تعامل کرتا ہے۔ ذہن کی پاسبانی خواہش اور عندیہ کو آشکارا کرتی ہے۔ اس کا مطلب اسرارِ کائنات اور ظاہری اشیا سے داخلی تعلق خاطر پیدا ہونا ہے جس کا نتیجہ یک گونہ باطنی آزادی و کشادگی ہے۔[5] State of no mind دراصل بے کراں آزادی کی انسان کی ازلی خواہش ہے جو شئے کی وحدتِ کُل کو طرح طرح سے منظم کرسکتی ہے۔ غالب کے تجسس اور ان کے استفہامیہ لہجہ کا ذکر تو اردو ناقد ضرور کرتے ہیں اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ غالب دنیا کو ایک سوال کے طور پر دیکھتے ہیں، مگر نارنگ صاحب نے سیکڑوں اشعار کے تجزیے سے مدلل طور پر ثابت کیا ہے کہ غالب نے اس کیفیت کے توسط سے کائنات کے مظاہر اور صورتِ حالات کو بالعموم منقلب کرکے معنی در معنی کا سماں باندھا ہے۔ اس طرح سے غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان، یا معصومیت کی ازلی زبان یا شرف انسانی کی بحالی کی آئینہ دار بن جاتی ہے۔ غالب اکثر روایت کو معمولہ کی صورت میں دیکھتے ہیں اور تلمیحات کے تقدیسی تناظر کو بھی Subvert منقلب کر دیتے ہیں جس سے ندرت اور جدت کا حق ادا ہوجاتا ہے اور معنی کا دوسرا رخ بھی سامنے آجاتا ہے۔ نارنگ صاحب نے ہر نکتے کی وضاحت میں غالب کے متعدد اشعار کو باریک بین تجزیے کے عمل سے گزارا ہے۔ غالب کے ایک مشہور شعر:

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

نارنگ صاحب نے اس شعر کی قرأت نو کے آغاز میں حالی سے اتفاق کرتے ہوئے لکھا: ''حالی نے صحیح لکھا ہے کہ یہ خیال بھی بالکل اچھوتا ہے لیکن وہ یہ نہیں بتاتے کہ وہ کیا

چیز ہے جو غالب کے ہاں خیال کو اچھوتا بناتی ہے یعنی غالب کی شعری تشکیل میں وہ کیا تخلیقی بھید ہے جو سامنے کے خیال کو چھوتے ہی اسے اچھوتا بنا دیتا ہے''۔ (6)

یہ شعر بدیہی طور پر کوہ طور کی تلمیح کی طرف راجع ہے۔ یہ روایت بقول مصنف معمولہ اور موصولہ کا حصہ ہے۔ اردو تنقید میں مستعمل بیشتر اصطلاحیں غیر متعین اور سیال ہیں تاہم نارنگ صاحب نے اپنی کتاب میں ہر اصطلاح کی تشریح میں قطعیت کا التزام رکھا ہے اور دوسروں کے یہاں اکثر ملنے والی ژولیدہ بیانی سے حیرت انگیز طور پر اجتناب کیا ہے۔ معمولہ اور موصولہ کی صراحت کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ ہر وہ چیز جو پہلے سے چلی آتی ہے وہ موصولہ ہے اور ہر وہ چیز جو معلوم اور معمول کے عرصہ میں آتی ہے وہ معمولہ ہے۔ چنانچہ معمولہ یا موصولہ کا خیال اچھوتا نہیں ہو سکتا۔ اس شعر کا حسن معمولہ شئے کے بیان میں نہیں بلکہ اس بیان کو منقلب کرنے میں ہے۔ ''گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر''، یہ دعویٰ ہے جس میں زور ہم (انسان) پر ہے اور اس کو تقویت پہنچائی ہے دلیل سے کہ شراب اسے دی جاتی ہے جو شراب خوری کا ظرف رکھتا ہو یا اس کا متحمل ہو سکے۔ مصنف کا یہ خیال ان کی تنقیدی بصیرت پر دال ہے کہ غالب کی تخلیقیت نے ایک تو مقدس تناظر کو ساقط کر کے اس کے بجائے انسان کو قائم کر دیا۔ مزید یہ کہ بادہ اور قدح کو ظرف کے تصور سے جوڑ کر عصیاں کار و خطا کار انسان کو یک گونہ تقدس عطا کر دیا ہے۔ نارنگ صاحب نے ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ غالب کا مقصود عرفان نہیں، انسان ہے اور پھر اس دعویٰ کے ثبوت میں ان کی جدلیاتی وضع سے صورت پذیر ہونے والے شعری پیکروں کا تفصیلی محاکمہ کیا ہے۔ انھوں نے نسخۂ اول (1816)، نسخۂ حمیدیہ (1821) اور متداول دیوان یعنی تینوں روایتوں کا تجزیہ تاریخی ترتیب سے کیا ہے۔ اسی ضمن میں غالب کے مقبول ترین متصوفانہ شعر:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

سے استنباط کرتے ہوئے لکھا ہے کہ حالی کا کہنا کہ غالب نے نیستی کو ہستی پر ترجیح دی ہے

اور ایک عجیب توقع پر معدوم محض ہونے کی تمنا کی ہے، شعر سے مناسبت نہیں رکھتا۔ نارنگ صاحب شعر کو close reading کا مرکز بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

''پہلے مصرع میں دو کلمہ ہائے نفی آمنے سامنے لائے گئے ہیں، کچھ نہیں تھا تو خدا تھا، جو عین ذات ہے۔ یہ ماضی پر دال ہے، دوسرا ٹکڑا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا شرطیہ ہے اور حال و استقلال سے متعلق (حالات) سے متعلق ہے۔ دوسرے مصرع میں بھی دو جدلیاتی نکات ہیں۔ اول یہ کہ میرے ہونے یعنی تعینات و موجودات میں مقید ہونے نے میرا مرتبہ گرا دیا۔ دوسرے یہ کہ میں اگر موجودات کے تعین میں نہ گھرا ہوتا تو عین ذات ہوتا۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ انسان کا اصل اصول عین ذات ہے، پس ظاہر ہوا کہ یہ نیستی کا نہیں انسان کے اصل اصول یعنی ذات کے اثبات کا مضمون ہے''۔ (7)

انسانی سرشت کا غیر منطقی پیرائیہ غالب کو ہمیشہ خوش آتا رہا۔ یہی سبب تھا کہ روایت، خواہ اس کا تعلق عقائد سے ہو یا اخلاقی اقدار سے یا انسانی رشتوں کی معمولہ صورتوں سے، غالب کے نزدیک محض یوٹوپیا ہے جس کے پس پشت روشِ عام یا رواجِ عام کارفرما ہوتا ہے۔ غالب نے اکثر مقدس تصورات کو بھی منقلب کیا ہے۔ جنت اور جہنم کے تصور کو غالب نے متعدد اشعار میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ نارنگ صاحب نے غالب کے شعر:

طاعت میں تا رہے نہ مئے انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

کے سلسلے میں لکھا ہے:

''غالب کے یہاں شعری منطق کی لطافت اور قائل کر دینے والا استدلال ہے۔ لاگ جیسا بے ساختہ دیسی روزمرہ جو پہلے بھی آچکا ہے، آگرہ کے بچپن کی یاد دلاتا ہے جہاں لسانی شعور قائم ہوا ہوگا۔ یہاں یہ خواہش، چاہ، طلب، توقع یا طمع کے معنی میں آیا ہے۔ چوٹ بہشت اور مئے انگبیں کی طمع پر ہے اور شعریت اس پیکر خیالی کے رد درد سے پیدا ہوئی ہے جسے غالب نے دوزخ میں ڈال دینے کی تلقین کی ہے۔ لفظ لاگ میں ملاوٹ کا شائبہ بھی ہے جس

سے موعودہ شہد و شراب کے تقدس پر ضرب پڑتی ہے۔ میر کے یہاں 'ایسی جنت گئی جہنم میں' محاورتاً آیا ہے جیسے کہہ دیتے ہیں بھاڑ میں جائے، غالب کے یہاں تلخی نہیں بلکہ لطیف منطق شعری ہے جس میں جنت کے روایتی تصور کے رد سے بے غرض طاعت کا تصور مرکز میں آجاتا ہے۔ اغلب ہے کہ غالب کے ذہن میں رابعہ بصری کا خیالی پیکر موجود رہا ہو جن سے منسوب ہے کہ ایک ہاتھ میں آگ اور ایک ہاتھ میں پانی لیے جا رہی تھیں، راستے میں کسی نے پوچھا یہ کیا ہے تو فرمایا آگ سے جنت کو اور پانی سے دوزخ کو مٹانا چاہتی ہوں تاکہ لوگ جنت اور دوزخ سے بے نیاز ہو کر خدا کی عبادت کر سکیں''۔

یہ تشریح یقیناً خیال انگیز اور مدلل ہے۔ غالب کا مقصود و منتہا انسان ہے اور اس کا Imperfection انسانی وجود کا حصہ ہے۔ جنت کا خواب دراصل انسان کو تمام کمزوریوں سے پاک کرنے کے مترادف ہے۔ یہ انسان کے غیر انسان (خیر مجسم) میں منقلب ہونے کی خواہش پر بھی دلالت کرتا ہے جو غالب کے ذہن کو منظور نہیں اس لیے کہ انسان اور عصیاں کار ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ جنت میں ہر شئے کے Perfect ہونے کا تصور غالب کو دل بہلاوے کی شئے محسوس ہوتا ہے۔ کائنات کی متناقضہ نوعیت جنت کے منظم اور بامعنی وجود سے کہیں زیادہ قابل قبول ہے۔ مشہور شعر ہے:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

نارنگ صاحب نے نہایت باریک بینی سے تجزیے کیے ہیں اور کم سے کم لفظوں میں نتائج اخذ کر کے قاری کے سامنے پیش کر دیے ہیں۔ دو مثالیں مزید دیکھیے:

بسکہ دُشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق)

''یہ غزل اور اس سے پہلے کی غزلیں (نشان زد 'ق') نسخۂ حمیدیہ کی غزلیں ہیں یعنی یہ چوبیس برس سے پہلے کا کلام ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ایک ہی برس میں کہی گئی ہوں۔ سابقہ غزل کے فقط تین شعر متداول دیوان میں منتخب ہوئے

جبکہ مندرجہ بالا شاہکار غزل کے نو کے نو اشعار شامل ہوئے۔ سابقہ غزل کے آخری شعر ... سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا، اور مندرجہ بالا غزل کے مطلع ع بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا، میں مطابقت ظاہر ہے۔ وہاں تخصیص فنا کی تھی، یہاں تعیم ہر کام کی ہے یعنی ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے۔ تعیم دوہری ہے، یعنی کام کی بھی اور آدمی کی بھی۔ آدمی کو generic معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کی تفریق انسان سے کر کے تخصیص انسان کی کی ہے۔ جدلیات کا عمل یہاں تہ در تہ اور حددرجہ پیچیدہ ہے جو شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ گویا ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے، حتیٰ کہ آدمی جو بظاہر انسان ہے اس کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ ان اشعار میں سے ہے جہاں جدلیاتِ نفی چلتا ہوا جادو بن گئی ہے اور شعری منطق کی جان ہے۔ بظاہر نہایت سادہ اور معمولی لفظوں کی معمولہ توقعات پلٹنے سے شعر خیال افروزی کا کرشمہ بن گیا ہے، اور وہی فرسودہ اور معمولہ لفظ اپنی عمومیت سے ماورا ہوکر طرفہ چراغاں کا سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ بظاہر آدمی اور انسان ہم معنی ہیں، خود غالب کی تعریف میں حالی کا نہایت عمدہ مصرع /'معنی لفظ آدمیت تھا'/ یا مومن کا کہنا /مومن آیا ہے بزم میں تیری: صحبتِ آدمی مبارک ہو/ آدمی اور انسان کی ہم معنویت کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔ لیکن غالب کی شعری منطق غالب کی شعری منطق ہے اور دعویٰ محتاج ثبوت نہیں کہ استدلالیہ سحر حلال ہے، دونوں مصرعے ایک دوسرے کی طرف راجع ہیں۔ آدمی جاندار محض ہے اور انسان خال خال ہے بالکل جیسے ہر کام آسان نہیں ہوا کرتا اُسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوا کرتا۔ سوائے بسکہ کی فارسی ترکیب کے سب لفظ سامنے کے لفظ ہیں، لیکن غالب کے ابداع کا کمال ہے کہ نفی کی منطق سے خیال بندی کچھ اس نوع کی ہوئی ہے کہ وہی سیدھے سادے عام لفظ انوکھے اور طرفہ معنی سے برتیا گئے ہیں۔" (ص 359-358)

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

''ہر چند کہ جو مقدمہ ہم پیش کرتے آرہے ہیں وہ بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے اور مزید کچھ کہنے کی گنجائش بہت کم ہے، لیکن چونکہ ہم نے تاریخی ترتیب کا التزام رکھا ہے اس کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ بغاوت 1857 سے پہلے کے چند برس ایسے تخلیقی وفور اور سرشاری کے ہیں کہ ایک کے بعد ایک ادابندی اور تاثیر سے لبریز ایسی لاجواب غزلیں ہوئی ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ ان کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔ جو کچھ کہا جارہا ہے فقط اشارتاً ہے۔ ان اشعار کی معجز بیانی اور سحرکاری میں جدلیاتی وضع کو محسوس کرلینا ہی کافی ہے۔

غالب کے ذہن میں جدلیات نفی جس طرح بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے اور شعری منطق میں شعوری و غیر شعوری طور پر کارفرما رہتی ہے، اور معنی کے عین قلب میں افتراق کا بیج رکھ کر جس طرح وہ اسے بے مرکز کرتے یا معنی کی قطعیت کو پاش پاش کرکے معنی کی طرفیں کھولتے ہیں، 1853 کا یہ شعر اس کی بہترین مثال ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معلّیٰ سے اور مغل روایت سے بھی ہے جس کے وہ امین ہیں؛ اور غالب کے مراسم انگریزوں سے بھی ہیں جن کے جلو میں وہ ایک جہانِ نو کی آمد آمد کو دیکھ رہے ہیں۔ نئی روشنی کا آفتاب تازہ سامنے ہے۔ تاریخ کا ورق پلٹ رہا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں ہے اور پورے شعر میں تو اس کی شدت اور بھی فزوں تر ہوگئی ہے۔ دعویٰ و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس پیکریت کی بھی۔/ ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر/ بصورت قول محال ہے۔ انسان یا تو صاحب ایمان ہوگا یا کافر۔ دونوں تو بیک وقت ممکن نہیں۔ ایمان اور کفر میں رشتہ نفی کا ہے اور دونوں باہمدگر متخالف ہیں، اسی طرح روکنا اور کھینچنا بھی باہمدگر متضاد ہیں، گویا مصرع میں دوہری نفی ہے جو باعث کشاکش ہے۔ دوسرے مصرع میں تمثیل بطور استدلال ہے کہ کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ ظاہر ہے کہ کعبہ/ کلیسا اور پیچھے/ آگے نفی مملو ہیں۔ معنی کی بے مرکزیت اور کشاکش بہ درجۂ تام ہے۔ ایمان ایک حد پر ہے کفر دوسری حد پر، اسی طرح کعبہ ایک طرف ہے

کلیسا دوسری طرف۔ دونوں میں قطعیت ہے۔ معنی کا مرکز کہاں ہے، شاید کہیں نہیں۔ رددررد سے بیچ کے عرصہ کا معنی برقیایا ہوا ہے۔ چنانچہ مطلقیت کوئی معنی نہیں رکھتی، حرکیات ہر سبب و علت کو رد کرتی ہے، اس انتہا کو بھی اس انتہا کو بھی، قلب میں مسئلہ ہے دائیں بائیں کا نقطۂ انتہا معدوم ہے۔ غالب ہر انتہا یا Dichotomy کو رد کرتے ہیں اور کشاکش کے نقطۂ اتصال پر ملتے ہیں بصورت آزادگی، وہ اس طرف کے ساتھ بھی ہیں اس طرف کے ساتھ بھی، لیکن پوری طرح وہ نہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے ساتھ، کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ تاریخ کے ایک عبوری دور کی لاینحل کشاکش پوری ایمائیت کے ساتھ یہاں ہمیشہ کے لیے ثبت ہوگئی ہے جو آئندہ بھی ہر ایسی صورت حالات پر بھرپور دلالت کرتی رہے گی۔ غالب میکانکی سیاہ و سفید کے شاعر نہیں۔ بیچ کے عرصہ کے شاعر ہیں جہاں اندھیرا اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا، اور جہاں نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجھتے رہتے ہیں۔ غالب کا ذہنی طلسمات کیا زماں و مکاں کی گردشِ مدام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تحدید سے آزاد دیکھ سکتا ہے۔" (ص 440-439)

حرکیاتِ نفی اور شونیتا کے نظری اور علمیاتی پس منظر اور امتیازات کی قرار واقعی صراحت اور پھر کلام غالب کی تخلیقیت کی داخلی ساخت میں اس کی تمام صورتوں کی نشاندہی نے اس کتاب کو اکیسویں صدی میں تنقیدی تازہ کاری اور محکم پیرائیہ اظہار کی غیر معمولی مثال بنا دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے عہد کے سرکردہ تخلیق کاروں بشمول انتظار حسین، افتخار عارف، فرحت احساس، انورسن رائے، عارف وقار اور کئی دوسروں نے اسے تنقیدی معجزہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ معلوم ہونا چاہیے کہ نارنگ صاحب نے وضاحت سے لکھا ہے کہ شونیتائی فکر مذہبی فلسفہ نہیں بلکہ حرکیاتِ نفی کا طریقۂ کار ہے۔ یہ ویدانت کے آتما پرماتما کی روایت کو بھی رد کرتا ہے۔ شونیتا کوئی مذہبی ایجنڈا نہیں دیتی۔ فقط طرفوں کو کھول دینے اور آزادی و کشادگی کا احساس پیدا کرنے کے بعد خود بھی زائل ہو جاتی ہے۔

ایک پورا باب دانشِ ہند اور جدلیات نفی کے تفصیلی مبحث کو محیط ہے۔ جدلیات کی

فلسفیانہ توضیح کرتے ہوئے افلاطون نے اسے کسی شئے کے اثبات کا وسیلہ ٹھہرایا تھا۔ تھیوڈور اڈورنو نے 1966 میں شائع ہونے والی اپنی کتاب Negative Dialectics میں ہیگل سے اختلاف کیا ہے اور باور کرایا ہے کہ جدلیات کا نتیجہ لازماً مثبت نہیں ہوتا بلکہ یہ حرکیاتِ مسلسل ہے۔ ہندستانی فکر و فلسفہ کا مطالعہ پروفیسر نارنگ کی دلچسپی کا خاص میدان ہے اور اس کا اظہار ان کی کتابوں اور مضامین میں مسلسل ہوتا رہا ہے۔ وہ جدلیاتِ نفی کو بودھی فکر و فلسفہ کا مرکزی تصور قرار دیتے ہیں جو افلاطون وغیرہ سے بہت قبل ہے۔ نارنگ صاحب کے مطابق جدلیات نفی قدیم ہندستانی فکر و فلسفہ میں بنیادی منطقی رویے کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب کے یہاں جدلیت معنی آفرینی کا خلقی وسیلہ ہے۔ نارنگ صاحب کے بقول غالب کے ذہن کی ساخت میں جدلیت رچی بسی ہوئی ہے۔ نارنگ صاحب نے متن کے تجزیوں سے معنیاتی جدلیت کی تقریباً پچاس سقوں کو اخذ کیا ہے، اس سلسلے کا آخری نکتہ ہے:

''سو باتوں کی بات یہ ہے جیسا کہ میر نے کہا تھا 'زلف سا پیچدار ہے ہر شعر' — غالب کا ذہنی سانچہ ہی پیچدار ہے، اس میں سے سیدھی بات بھی نکلتی ہے تو وہ بھی بل کھا کر نکلتی ہے، اس میں کوئی نہ کوئی پیچ، انکاؤ یا الجھاؤ یا گرہ یا تقلیب کا پہلو ضرور ہوتا ہے۔ جدلیاتِ نفی جو صدیوں سے ہندستانی متجسسانہ ذہن کا خاصہ رہی ہے، اور سبک ہندی کے فن کی نزاکت اور دقت نظری میں جس کی پرچھائیاں ہم دیکھتے آئے ہیں، غالب کی افتاد ذہنی اور تشکیل شعر میں وہ کچھ اس طرح کارگر ہوئی ہے کہ غالب کی غیر معمولی طباعی اور ابداع کی زد میں آکر طرفگی خیال کا چلتا ہوا جادو بن گئی ہے۔/ ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں؛ کارخانہ ہے 'یاں' تو جادو کا/ ایک دو لوازم ہوں تو تنقید کچھ گرہ کشائی کرے، غالب کی شعریات تو طلسم کدۂ حیرت ہے، داخلی تجربہ، خیال بندی، مضمون آفرینی، معنی یابی، دقیقہ سنجی، نکتہ رسی، تمثیل نگاری، ترکیب سازی، بدیع و بیان، اظہار و اسلوب سب پر جدلیاتی ذہن کی ایسی چھوٹ پڑتی ہے کہ متن پیچ در پیچ کھلتا ہے اور پورے کا پورا نیرنگ نظر بند قبائے یار کی طرح ہے جس کی پنہاں جلوہ

افروزی کے بارے میں خود غالب نے کہا تھا / اسد بند قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ؛ اگر وا ہو تو دکھا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے/ تجزیہ اور تفہیم تنقید کی بخز کاری کے حربے ہیں لیکن کمالِ فن کے اعتراف اور مقدمہ کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں ان سے مفر بھی نہیں۔ مختصر یہ کہ غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تند و تیز اکثر جدلیاتِ نفی کی مینائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔'' (ص 490-489)

نارنگ صاحب کا یہ قول مبنی بر حقیقت ہے کہ فلسفے کا سب سے پیچیدہ مسئلہ غیاب کا ہے۔ مصنف کے مطابق ایک بنیادی متناقضہ (Paradox) یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کر سکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس فلسفیانہ نکتہ کی صراحت بالکل عام فہم انداز میں کر کے کتاب کی Readability میں حیرت انگیز اضافہ کر دیا ہے۔ جب ہر بیان کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو نارنگ کے مطابق منفی بیان اس سے کیونکر مبری ہو سکتا ہے۔ جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر ہے

تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں لیکن جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر نہیں ہے

تو یقیناً ہم غیر موجودگی کو کسی منفی شے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے ہیں، تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کسی بیان کا معروض کیا ہے، کتاب یا کتاب کی غیر موجودگی؟ منفی بیان کا ادراک اس نفی کی نفی کے بغیر ممکن نہیں۔ یعنی کتاب کی عدم موجودگی کا تصور اس کی موجودگی کے تصور کے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے یہاں اس حرکیات کی اطلاقی صورتیں معنی و پسِ معنی میں بکثرت نظر آتی ہے۔ بقول مصنف غالب شعریات میں منفی دقیقہ سنجی معنی سے خالی نہیں بلکہ منفی بیان برابر ہے ایسے بیان کے جہاں اثبات کو نفی کے عمل سے پیچیدہ بنا دیا گیا ہے۔ اس ضمن میں غالب کے سیکڑوں اشعار کے تجزیے سے ثابت کیا ہے کہ غالب اپنی جدلیاتی تخلیقیت سے اثبات کو نفی سے اور نفی کو اثبات سے منقلب کر کے معنی کو لٹو کی طرح گردش میں لے آتے ہیں:

حریف مطلب مشکل نہیں فسونِ نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز

نارنگ رقم طراز ہیں:

''حالی کہتے ہیں کہ شعر میں بالکل ایک نئی شوخی ہے جو شاید کسی کو نہ سوجھی ہوگی۔ بالکل ٹھیک، لیکن غور طلب ہے کہ یہ شوخی کیسے حاصل ہوئی۔ خضر کی درازیٔ عمر کو بمنزلہ حاصل ہے، نا حاصل کے تصور کرنے سے۔ کیونکہ دعا تو اس چیز کی مانگی جاتی ہے جو حاصل نہ ہو۔ غالب نے حاصل شدہ چیز کی دعا کا جواز پیدا کیا ہے اس لاحاصلی کے تصور سے، عجز و نیاز کے باوجود (جس کے رفع ہونے کا امکان نہیں)۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عمر خضر کی درازی کی دعا مانگنے کی شوخی میں جدلیات حرکیات کی چھوٹ صاف پڑتی ہوئی نظر آرہی ہے۔''(8)

نارنگ صاحب نے علمیاتی اور معنیاتی سطح پر جدلیاتی نفی کی کارکردگی پر بہت جم کر گفتگو کی ہے اور متعدد اشعار کے تجزیے کے توسط سے مدلل طور پر اپنے اس دعویٰ کو پایۂ ثبوت تک پہنچایا ہے کہ غالب کا ذہن وشعور جب جب انسانی رشتوں یا حقیقت کے اسرار ورموز میں اترنے یا تخلیقی تجربہ کی کسی انوکھی، انجانی، ان دیکھی، ان چھوئی یا نادر و نایاب سطح کو چھونے کا جتن کرتا ہے تو غیر متعینہ معنیات کے نیرنگ نظر کا در کھولنے کے لیے اکثر و بیشتر جدلیاتی حرکیات کو بروئے کار لاتا ہے۔ پس ساختیات بھی نفی کی حرکیات کو معنیاتی تفاعل کی اساس ٹھہراتی ہے۔ نارنگ صاحب نے اس امر کو بھی موضوع بحث بنایا ہے اور غالب کی کشادگی اور متناقضانہ ذہن کو مابعد جدیدیت کی نئی فکریات کے تناظر میں بھی پیش کیا ہے۔

اس سے پہلے جدلیاتی نفی کے وسیع تر سیاق کو موضوع گفتگو بناتے ہوئے مصنف نے بودھی فکر کے بنیادی قضایا ''شونیتا'' پر بھی تفصیلی اظہار کیا ہے۔ بودھی مفکروں نے شونیتا کو منتہائے دانش قرار دیا ہے۔ شونیتا انسانی وجود میں عدم وجودیت یا آزادی مطلق کا احساس ہے۔ ناگارجن کے حوالے سے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ ''یہ نفی محض نہیں بلکہ وجود یا وجود کے احساس سے ورا وجود کا جو احساس ہے اس کی نفی ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جا سکتا ہے کہ تمام مثبت پیرائے اسے محدود کر دیتے ہیں۔ ناگارجن کے نزدیک

کائنات ہر چند کہ ٹھوس دکھائی دیتی ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے۔ یہ اسباب و علل کے نتیجے سے ظہور پذیر ہوتی ہے اور آزادانہ یا بالذات اپنا وجود نہیں رکھتی۔ شعور انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیر اصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیر اصل کُل کا ایک جزو ہے۔ اس لیے وہ بھی غیر اصل ہے۔ غیر اصل کے ذریعے ہی اصل کو جاننا اور سمجھنا ممکن ہے"۔ (9)

کتاب کا سب سے قابل قدر پہلو غالب کی آزادگی اور کشادگی کی فلسفیانہ اور شعریاتی جڑوں کو نشان زد کرنا ہے۔ نارنگ صاحب کے نزدیک غالب کے وہ پیکر خیالی جن میں افتراقیت یا تقلیب یا رد در رد ہے، وہاں رد سے مراد تنسیخ نہیں ہے بلکہ تناقضات کے تخلیقی تصادم سے بیچ کے عرصہ میں Grey Area کا خود مرتکز ہو جانا اور معنی کا میکانکی یعنی محدود تعریف کے ورا ہو جانا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس کیفیت کو "شونیتا مماثل" یا شونیتا سے ملتا جلتا تفاعل کہا ہے۔ مصنف کے بقول غالب کے یہاں تمام تر رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک اور معمولہ تصورات سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں، اصل چیز روشِ عام یا پیش پا افتادہ یا معمولہ و موصولہ یا فہم عامہ کے جبر سے آزادی یا اوپر اٹھ جانے کا احساس ہے جو معمولہ و مانوس کو رد کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ طرفوں کے کھل جانے کا احساس اصلاً آگہی و آزادی کا احساس ہے۔ یہاں کوئی جبر، کوئی ادعا، کوئی ریاضت، کوئی زہد و اتقا، کوئی طمع، کوئی خوف، کوئی لالچ، کوئی جزا و سزا کچھ بھی نہیں سوائے انتہاؤں کے رد کرنے کا۔ نارنگ صاحب نے ہر جگہ نتائج کو غالب کے متن کے گہرے تجزیے سے برآمد کیا ہے اور کوئی دعویٰ بے دلیل نہیں ہے۔

مصنف نے روایتِ اول، دیوان متداول اور نسخۂ حمیدیہ تینوں کو پیش نظر رکھا ہے اور پھر معنی آفرینی و حرکیاتِ نفی کے اظہاری پیرایوں کو مطالعہ کا موضوع بنایا ہے۔ شونیتائی فکر و فلسفے کی رو سے خاموشی زبان پر فوقیت رکھتی ہے کہ آواز کی سب سے اعلیٰ قسم شبد (کلام) ہے جو خاموشی کا ایک نام ہے۔ خاموشی ام اللسان ہے۔ ساز سے بھی جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ ہر جگہ

نارنگ صاحب نے غالب کے اشعار سے استنباط کیا ہے:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

☆

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

☆

از خود گزشتگی میں خموشی یہ حرف ہے
موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

☆

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

☆

ہوں ہیولائے دو عالم صورت تقریر اسد
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

☆

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

☆

خدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی
نگہ حیرت سوادِ خواب بے تعبیر بہتر ہے

☆

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں زرمِ توسنِ ما

(میرا سخن (بر بنائے لطافت) تحریر کی زد میں نہیں آسکتا، میرے رم توسن کی خوبی ہے کہ اس سے گرد نہیں اٹھتی)

☆

طول سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

(سفر شوق کی دوری کو کیا پوچھتے ہو کہ خود صدا مانند گرد جرس سے جھڑ گئی ہے)

☆

اس ضمن میں سبکِ ہندی کے مغل شعرا یعنی فیضی و عرفی و نظیری و ظہوری و بیدل وغیرہ بیسیوں اساتذہ کے کلام میں بھی خاموشی کے تفاعل کو تنقیدی بالغ نظری کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔ کتاب کے مرکزی ابواب میں سبکِ ہندی کی روایت اور ہندستانی ثقافت و تہذیب سے اس کی ہم رشتگی اور تخلیقی پیوستگی کی مختلف صورتوں پر جم کر گفتگو کی گئی ہے۔ آزاد، شبلی، حالی اور روسی اسکالر نتالیا پری گارنا کے مقدمات کا تفصیلی محاسبہ کیا گیا ہے اور فارسی ادبیات کے رمز شناس اور ماہر ریاضیات پروفیسر واگیش شکلا کے نکات سے اردو قارئین کو واقف کرانے کی سعی کی گئی ہے۔ وارث کرمانی، خورشیدالاسلام، پری گارنا اور واگیش شکلا کی تعبیرات سے اتفاق اور اختلاف کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے عرفی، فیضی، غزالی، نظیری، غنی کاشمیری، صائب، کلیم، ظہوری، طالب آملی، نعمت خاں عالی، چندر بھان برہمن، انور لاہوری، ناصر علی سرہندی اور دیگر اساتذہ کے متعدد اشعار کو مرکزِ توجہ بنایا اور بیدل کی شاعری کے مابہ الامتیاز عناصر بشمول سبک ہندی کو بطور خاص موضوعِ بحث بنایا ہے۔ بیدل، غالب، عرفان اور دانشِ ہند کے نام سے شامل باب میں غالب کے کلام پر بیدل کے شعوری اور لاشعوری اثرات اور تقلید بیدل کی تمام ممکنہ صورتوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اسی باب میں بیدل کی پر اسرار روحانی شخصیت کی لاشعوری اور ثقافتی جڑوں کو بھی عالمانہ توجہ کا ہدف بنایا گیا ہے۔ نارنگ صاحب نے بیدل کی افتاد ذہنی، فکری نہاد اور شعری اظہار کے امتیازات دقتِ نظر کے ساتھ واضح کرتے ہوئے غالب سے ان کے رشتوں کے بارے میں جو نتیجہ نکالا ہے اس سے اختلاف کی گنجائش بہت کم ہے:

''بیدل کے کلام کی روح فکر و فلسفہ و نغمہ و سرمستی ہے اور یہ فکر و فلسفہ تصوف ہی نہیں شبد اور گیان دھیان کی پہنائیوں سے بھی ہم آہنگ ہے۔ بیدل کی پیچیدگی و اختراع اور زبان و بیان پر اعتراض بھی ہوئے لیکن بیدل نے پورے عہد اور پوری روایت کو گہرے طور سے متاثر کیا ہے۔ یہ کم حیرت انگیز نہیں کہ ہندوستان کے آخری دو عظیم شاعر غالب اور اقبال دونوں بیدل کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ اقبال نے ان کو حرکت و عمل کا شاعر قرار دیا ہے تو غالب نے انھیں اپنا استاد معنوی اور خضر راہ تسلیم کیا ہے''۔ (10)

نارنگ صاحب نے جدیدیت کے فروغ میں بھی تاریخ ساز رول ادا کیا اور جدیدیت کے زیر اثر جس تصور ادب کو مقبولیت حاصل ہوئی اس میں جب سوانحی کوائف، نفسیاتی صورت حال اور معاشرتی احوال کے توسط سے فن پارہ کی تفہیم کو ہمیشہ مشتبہ سمجھا جاتا تھا جو اصولاً غلط تھا، تو نارنگ صاحب نے اپنی تصانیف سے اُس نرے ہیئتی ڈسکورس کو ہمیشہ بے دخل کیا۔ ادھر گزشتہ کئی دہائیوں سے انھوں نے تنقید کی نئی بصیرتوں پر اسرار کرتے ہوئے تہذیبی وجدان، سماجی سروکار اور Ideology کو پھر سے تنقیدی محاسبہ میں پوری طرح قائم کردیا ہے۔

زیر نظر کتاب کے آخری باب میں غالب کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں مثلاً شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور افتاد و نہاد کو کتاب کے بنیادی تھیسس جدلیاتی حرکیات سے مربوط اور منسلک کر کے غالب کے فن اور شخصیت کا فنی وژن خلق کیا گیا ہے جس کی کوئی مثال اردو تنقید میں اس سے پہلے نہیں ملتی۔ ہر چند کہ یادگار غالب کا بار بار اعتراف کیا گیا ہے مگر اس کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ نارنگ صاحب نے یادگار غالب اور بالعموم غالب شناسی کے Gaps کو نہ صرف پُر کیا ہے بلکہ غالب ڈسکورس کو بالکل نیا علمیاتی اور شعریاتی تناظر بھی عطا کیا ہے۔ اصطلاحوں اور مباحث کی تعبیر و تشریح میں Readability اور زبان کی حسن کاری کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ یہ کتاب موجودہ عامیانہ و منشیانہ تنقید سے یکسر مختلف تخلیقی قضایا کا احساس کراتی ہے۔ یہ نارنگ صاحب کی برسوں کی علمی

ریاضت اور گہری تنقیدی بصیرت کا ثمرہ ہے اور بلاشبہ غالب تنقید کا یکسر نیا فکری ڈسکورس قائم کردیتی ہے۔

حوالے

1 Aijaz Ahmad: "The Politics of Literary Post-Coloniality, Race and Class", 1999, page 9

2 Gayatri Spivak: The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues, ed. Sarah Harasym, Routledge, 1990, page 166

3 غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات۔ گوپی چند نارنگ، صفحہ 16، نئی دہلی 2013

4 ایضاً، صفحہ 17

5 Stuart H. Sargent: The Poetry of HeZhu: Genres, Contexts and Credibility, NV Brills, Leiden, 2003

6 غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات۔ گوپی چند نارنگ، صفحہ 43، نئی دہلی 2013

7 ایضاً، صفحہ 38

8 ایضاً، صفحہ 43

9 ایضاً، صفحہ 60

10 ایضاً، صفحہ 191

ف س اعجاز

غالب پر نارنگ کی تنقید: شوق کا دفتر کھلا

تنقید فکر وادب کے پیمانے وضع کرتی ہے۔ غالب جیسے شاعر کا سخن زنگ خوردگی کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ لیکن روز اس کی چمک کھولتا کون ہے۔ وقت کے شوکیس میں ڈیڑھ دو صدیوں پہلے کا رکھا ہوا کلام ہر نئی نسل کے ناظرین کو کیونکر متوجہ کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر دور میں تنقید ہی اپنی جلا سے اسے دیدنی بناتی ہے۔

غالب کے تعلق سے حالی، شبلی، آزاد، بجنوری نے اساسی شعوری کام کیے اور پھر کوئی زمانہ نہ تو ادبیات غالب سے غافل رہا نہ اس کے بارے میں چپ رہ کر اپنے گونگے پن کا ثبوت دیتا رہا۔ غالب کے معاملاتِ فکروفن سے جنھوں نے مستقل یا اتفاقی سروکار رکھا ان میں حالی کے بعد شیخ محمد اکرام، نظم طباطبائی، نیاز فتحپوری، مولانا امتیاز علی خاں عرشی، غلام رسول مہر، مالک رام، ظ انصاری، کالیداس گپتا رضا، مجنوں گورکھپوری، ابومحمد سحر جیسے نقاد و محقق شامل رہے ہیں۔ بعض نے تو متونِ غالب کو اپنے انفرادی تحقیقی مقصد سے بارہا کھنگالا اور اپنے کسی من چاہے نتیجے پر پہنچ کر غالب کا کلام از سرِ نو پڑھنے کا جواز پیدا کر دیا۔ اس ضمن میں موجودہ دور میں شکیل الرحمٰن اور شمس الرحمٰن فاروقی کی خدمات بہت اہم سمجھی جاتی ہیں۔ (ویسے شارحین نے تفہیم غالب کی نصابی ضرورتیں اپنے اپنے طور سے پوری کی ہیں۔ بیخود دہلوی کی شرحِ دیوانِ غالب کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی)۔

نقادوں نے غالب کی شخصی زندگی اور جہاتِ فن کو روشنی میں لاکر غالب کی اردو و فارسی شاعری کی اپنی اپنی تعبیریں پیش کی ہیں۔ لیکن پچھلی دو تین دہائیوں میں ایک نیا تنقیدی وژن اردو نقادوں میں پنپ گیا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ جدید یوروپی طرز تنقید کا نئے نقادوں نے بالاستیعاب مطالعہ کر کے اردو ادب جس کی لسانی جڑیں عربی،

فارسی اور سنسکرت (ہندی۔ سنسکرت) میں اتری ہوئی ہیں، پر نئی نگاہ ڈالنی شروع کردی ہے۔ نتیجہ یہ کہ متن کہیں کہیں نئی قرأت کا مطالبہ کر بیٹھتا ہے۔

تخلیقی اردو ادب پہلے تو اشتراکیت کے غابہ سے آزاد ہوا۔ پھر جدیدیت اور مابعدجدیدیت کی مسافت میں نئے گلوبل نظریوں کا محلول پی کر اپنی بینائی میں اضافہ کرنے لگا۔ نئی تنقید یونہی متمول نہیں ہوگئی۔ اس کی بالیدگی کئی شعوری، لاشعوری، منطقی دور پاس کے بالواسطہ یا بلاواسطہ مشاہدات ومطالعات کی دین ہے۔ غیر راست یا بلاواسطہ مطالعاتِ تنقید کی فصل راست مطالعات کے پانی اور دھوپ سے پکائی گئی فصل سے سوا ہے۔ متن اور شعریات کا جدید لسانی، ساختیاتی، تہذیبی بنیادوں پر قائم ماضی کا ہمہ سمتی مطالعہ جس مقام پر ہمارے شعور کو لے آیا ہے وہاں تنقید کے روایتی پیمانے فن کو نیا معنوی تناظر دینے میں ناکافی ثابت ہونے لگے ہیں۔ لہٰذا ایک سیر حاصل تنقید کے لیے کہیں کہیں از بس ضروری ہوسکتا ہے کہ ہم کسی نمونۂ ادب کو ادب سے متجاوز دیگر علوم کے اعداد بصارت رکھنے والی 4D - 3D عینک کے ذریعہ دیکھنا شروع کریں۔ چنانچہ ٹیگور اور غالب کی شاعری پر مصورانہ اور موسیقانہ اظہاروعمل کا بھی جواز پیدا ہو چکا ہے۔ مابعد جدید تنقید دونوں عظیم فن کاروں کی شعریات کا سائنسی اصولوں پر انطباق کر کے سائنس اور آرٹ کے فکری اتحاد سے قابلِ رشک نتائج سامنے لاتی جارہی ہے۔ ورنہ سائنس اور آرٹ دو الگ الگ دھارے ہیں جن میں باہم بقا اور معاونت کا تصور بہت کم پایا جاتا تھا۔ ایک معروف سائنس اسکالر ڈاکٹر وہاب قیصر (حیدرآباد) نے تو غالب کے اشعار کا سائنسی نکتۂ نگاہ سے مطالعہ کر کے کئی ادبی کتابیں تصنیف کردی ہیں جو ادب وسائنس کے اس دوطرفہ موضوع پر ان کی گرفت کا عمدہ نمونہ ہے تو آرٹ اور سائنس میں co-ordination کی ایک مثال بھی۔ اور اب جدید ادب سے کئی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جہاں ادب منطق، تاریخ، ایسٹرونومی کی زبان میں بول رہا ہے۔

یہ تمہید اس بات کی تھی کہ نیا تنقیدی ڈسکورس روایتی ڈسکورس سے بہت آگے نکل گیا ہے۔ حالانکہ ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تازہ ترین تصنیف

''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' غالب کے تئیں ان کے عشق کا نیا امتحان ہے اور یہ امتحان بڑا بھی ہے اور کڑا بھی۔ ایجاز واختصار مانع ہے، اس لیے کیا غالب اور کیا نارنگ دونوں کی لگن اور پیمائشِ دانش کا تخمینہ ہم اپنے الفاظ کے بجائے غالب ہی کے اس شعر کے ذریعہ پیش کرتے ہیں:

نہ بندھے تشنگیِ ذوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

یہ کتاب پونے سات سو صفحات میں بارہ ابواب میں منقسم ہے۔ ان میں سے گیارہ ابواب اپنی الگ الگ شاخوں میں تقسیم ہیں۔ کئی ابواب ہنرمندوں سے الگ الگ مضامین کے متقاضی ہیں۔ یہ بات مان لینے کی ہے کہ پندرہ سترہ سال کے غوروانہماک، تخلیقی وجدان اور ریاضت کی دین اس کتاب کی علمی چنگاریاں اپنا جادو دکھانے میں دیر نہیں لگائیں گی۔ ہاں! شوق کا ایک ایسا دفتر تو گوپی چند نارنگ نے فی الوقت کھول ہی دیا ہے۔

کتاب نے پہلا ذمہ کلام غالب کی معنی آفرینی کا لیا ہے۔ یوں تو پوری کتاب غالب سے ہی سروکار رکھتی ہے جس کا کلام اوروں کی طرح نارنگ کے بقول بھی جامِ جہاں نما ہے۔ چار ابواب انھوں نے خاص معنی آفرینیِ غالب کے لیے مختص کیے ہیں۔ ہرچند کہ غالب کے فارسی اشعار نارنگ نے پوری کتاب میں جابجا نقل کیے ہیں تاکہ فارسی زبان کے ایرانی اور ہندستانی شعرا سے فکرواسلوب میں غالب کے امتیازات لسانی اور زمانی اعتبار سے واضح ہوجائیں اور غالب کے لاشعوری ایرانی وتورانی مائنڈ سیٹ میں اس کے ہند نژادین کی کارفرمائی عناصر وار سامنے آسکے۔ لیکن اس کے باوجود مصنف نے دیباچہ میں صفحہ 21 پر لکھا ہے کہ ''کتاب کے قلب میں غالب کا اردو متن ہے'' اور یہ کہ ''ہمارا سروکار اردو متن سے ہے۔''

نارنگ تنقید کے عمل میں انقلابی کبھی نہیں رہے اور نہ کبھی اپنی فکر کے نفاذ پر اصرار کرنے کی روش اختیار کی۔ جہاں تک اس مطالعہ کا تعلق ہے، یہ حالی اور بجنوری جیسے اولین ناقدینِ غالب سے انحراف تک پہنچے ہوئے نظری اختلاف پر اپنی نیو رکھتا ہے۔ پھر بھی

نارنگ نے نہ صرف باب اوّل ''حالی، یادگارِ غالب اور ہم'' اور باب دوم ''بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس'' میں ترتیب وار حالی، بجنوری اور محمد حسین آزاد کی تنقید و تحقیق کو غالب کی شاعری کی اولین اور بنیادی اور سب سے معتبر تنقید تسلیم کیا ہے۔ لیکن حالی کے ذریعہ غالب کے 20 اشعار کی تشریح سے انھوں نے تعرّض کیا ہے۔ اور حالی کی تشریح کو ناکافی بتایا ہے۔ اسی طرح عبدالرحمٰن بجنوری کا یہ مشہور مقولہ کہ ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوانِ غالب'' نارنگ کو قبول ہے لیکن انھیں یہ بھی لگتا ہے کہ بجنوری اپنے اس جملے کو صحیح تناظر دینے سے قاصر رہے۔ چونکہ نارنگ انقلاب(Revolution) کے بجائے ارتقا (Evolution) میں یقین رکھتے ہیں۔ اس لیے حالی ہوں کہ بجنوری وہ کسی کے بھی مطمح نظر کے دوٹوک رد سے گریز کرتے ہیں۔ ان کی تنقیدی روش ارتقا پسند ذہن کی طے کردہ ہے۔ لہٰذا وہ اپنی عینیت کو ثابت کرنے کا ہر جتن کرتے ہیں۔ اپنے ابتدائی ابواب میں ہی نارنگ نے بڑی آہستگی اور خاموشی سے روایتی تنقید کے نیچے سے اس کی نشست کھسکالی ہے۔ (لے بیٹھ اب کہاں بیٹھتی ہے!)

نارنگ نے غالب کے ضمن میں اپنی تنقید کو کئی قدیم وجدید فلسفوں کے خمیر سے اٹھلا یا ہے۔ ان کی اس تنقید میں ساری بات اس نئے خمیر کی ہے۔ حالی کے عہد میں یہ خمیر دریافت نہیں ہوا تھا۔ حالی کی تنقید اپنے زمانے میں اپنے وقت سے آگے کی چیز تھی۔ لیکن اب زمانہ آگے بڑھ گیا ہے۔ تنقید نئی راہوں پر گامزن ہے۔ حالانکہ نارنگ نے پرانی تنقید کو پیش پا افتادہ ثابت کرنے کے بعد بھی یہ اقرار کیا ہے کہ:

> ''غالب تنقید ہر چند کہ بہت آگے نکل گئی ہے آج بھی غالب پر سب سے اچھی کتاب یادگار غالب ہی ہے اور غالب تنقید کی اکثر راہیں اسی کتاب سے نکلتی ہیں۔'' (دیباچہ، صفحہ 15، کتاب ہٰذا)

بہر حال امر واقعہ یہ ہے کہ نارنگ نے اپنے استدلال سے تنقید کے روایتی تصور کی ردتشکیل کی کوشش کی ہے اور یہ افتاد ''جدلیاتِ اثبات'' سے زیادہ ''جدلیاتِ نفی'' کی حمایت میں ہے اور منطق پر زور دیتی ہے۔ دیباچہ ہی میں موصوف لکھتے ہیں: ''امکانی حد تک ہم

نے ماہرین سے استفادہ کیا' لیکن ہر جگہ ہم نے اپنی بات رکھی ہے اس لیے کہ ہمارا مقدمہ الگ ہے اور ہماری کھوج ایک الگ راہ میں ہے۔'' (ص 23)۔

جن خاص نکات سے کتاب سربلند ہے اب ان کی طرف آنا چاہیے۔ یہاں صرف دو باتوں کی طرف اشارے کیے جا رہے ہیں:

(1) ''تنقید تخلیقی عمل کے بارے میں فقط قرأت کی بناء پر رائے قائم کرسکتی ہے۔''

(2) ''طرفگیِ خیال اور ندرت وجدتِ مضامین جس پر سب سر دھنتے ہیں، وہ غالب کی تشکیلِ شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟۔ غالب کی ذہنی ساخت میں آخر ایسا کیا ہے کہ اگر سیدھی بات بھی داخل ہوتی ہے تو بل کھاتی ہوئی نکلتی ہے۔''

نکتۂ اول متن کی قرأت کی ممکنہ صورتوں کے حوالے سے کتاب میں بیان کیا گیا ہے۔ اس میں عرب وعجم، ایرانی تورانی، ہند یوروپی قدیم وجدید متنی سائنسی مطالعات سے موقع بہ موقع رجوع کیا گیا ہے۔ دوسرے نکتہ کی وضاحت کے لیے پروفیسر نارنگ نے مختلف زمانوں اور خطو ں کی تہذیبوں کی پروردہ منطق وفلسفے کے اختلاط سے جمے خیالات اور مضامین کی تشریح کی ہے۔ لیکن ان کا آخری مقصد غالب کی تشکیلِ شعر اور اس کی منفرد ذہنی ساخت کو ہی سامنے لانا ہے۔ نارنگ کی تنقید کے پُر اسرار عمل کا بھید اسی بحث سے کھلتا ہے جو مختلف عنوانات کے تحت سیکڑوں صفحات کو محیط ہے۔ اس میں مختلف لسانی اور فکری تھیو ریوں سے وہ بار بار رجوع ہوئے ہیں۔ کتاب میں عبارتوں اور فکروں کا خلط ملط اور گٹھاؤ اس نوعیت کا ہے کہ ضرورتاً بھی ان کی کتاب سے کئی کئی اقتباسات پیش کرنا ممکن نہیں۔ جبکہ سیکڑوں فقرے' خواہ نہایت چھوٹے ہی کیوں نہ ہوں، ایسے ہیں کہ مفرد نقل کیے جائیں تو اپنے انسلاکات کی تفصیل چاہیں گے۔ مثلاً طرح طرح غالب کی تشکیلِ شعر کا اپروچ تیار کرنے کے بعد نارنگ ایک جگہ کہتے ہیں:

> ''تماشے کی انتہا حیرت ہے اور غزل کی شعریات میں آئینے کو حیرتی کہا جاتا ہے۔ حسن وجمال میں محبوب کا ثانی نہیں' جیسے قادر مطلق یکتا وبے مثل ہے۔ غالب کی تشکیلِ شعر تصورِ ارضی وروحانی کی تفریق سے آزاد ہے۔''

(باب ہشتم، روایتِ اول بخطِ غالب' معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد، ص 332)

اس اقتباس کا آخری جملہ غالب کی تشکیل شعر کے بارے میں اس قاری کے لیے مشکل کھڑی کرسکتا ہے جو پچھلے ابواب میں غالب کی تشکیلِ شعر کو سمجھنے کے بہت قریب آ چکا تھا۔ اس کا بنا بنایا سودا بگڑنے لگتا ہے۔ لیکن یہی وہ بھید ہے جس کی کلید اس کتاب کے مختلف ابواب فراہم کرتے ہیں۔ اشعار غالب کے معانی کی کنہ تک کیسے پہنچا جائے یہ اس پر منحصر ہے کہ متن کی قرأت کیونکر کی جاتی ہے۔ غالب کے اشعار سے کسی کی پہلی نظر جو معانی نکال کر لاتی ہے ضروری نہیں کہ وہی معانی حتمی یا آخری ہوں۔ لفظ اپنی اپنی جگہ ٹھیک بیٹھے ہوئے ہیں، مصرعے اپنی ترکیب سے قائم ہیں لیکن ایسے بہت اشعار غالب کے یہاں ملیں گے جن کی دوسری تیسری یا آٹھویں دسویں قرأت کسی ایسے معنی کا انکشاف کرتی نظر آتی ہے جو پہلی قرأت سے اخذ کردہ معنی سے جدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ غالب بقول نارنگ دوسروں سے الگ قرار پاتے ہیں اور حالی کے زمانے تک جو عمومی تنقید برحق تھی اسے نارنگ کے نئے مطالعات نے از کار رفتہ ثابت کردیا ہے۔ ''حالی، یادگار غالب اور ہم'' میں صفحہ 55 پر نارنگ کا یہ اصرار غالب کے نئے مطالعہ پر دال ہے:

> ''غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقاطعانہ Crisscross کرتے ہیں جن کی گتھیوں کو ابھی پوری طرح کھولا نہیں گیا اور جن کو پوری طرح پرکھنے اور سمجھنے میں ابھی وقت لگے گا۔''

دیباچہ میں (صفحہ نمبر 15 پر) نارنگ نے لکھا ہے'' حالی یہ تو کہتے ہیں کہ خیال نیا اور اچھوتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے...''۔ اسی طرح بجنوری کا دیوان غالب کو وید مقدس کے مقابل ہندوستان کی ایک الہامی کتاب کہنا چہ جائیکہ دیوان غالب کو وید مقدس کے ساتھ ملانے کے جواز کی تشریح نہ کرنا، نارنگ کو کھٹکتا ہے۔ اس بحث کو انھوں نے اپنے طریقے سے ایک انجام تک پہنچایا ہے۔ ان کی نظر میں عبدالرحمٰن بجنوری کا فرمودہ ایک قولِ محال ہے اور قولِ محال سے کیا کیا مراد ہے وہ نارنگ نے لکھا ہے۔ بجائے اس کے کہ نارنگ دیوان غالب کو وید مقدس کے تناظر میں ایک استعارہ قرار دیتے، وہ فرماتے ہیں'' وید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور

استعارہ بھی دیوانِ غالب کے تناظر میں'' (''بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس''، ص 69)

مجھے نارنگ کی اس کتاب سے راست اقتباسات پیش کرنے سے حتی لامکان اس لیے گریز ہے کہ ان کی کتاب کو کتابچہ میں تبدیل کرنا میرا منشا نہیں ہے۔ غالب کی تشکیل شعر کی پرکھ اور متن کی باریک بین قرأت اور تجزیہ اس تھیس کا وصفِ خاص ہے۔ یہ کتاب تو ابھی آئی ہے ''ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات'' مصنف کی 20 - 25 سال پہلے کی کتاب ہے۔ اس کتاب کا ماحصل متن کی ساخت، تشکیل اور ردتشکیل کا جو علم تھا اس کے کئی عناصر نارنگ بہ انداز دگر غالب فہمی میں بروئے کار لائے ہیں۔ یعنی جلتی انگیٹھی کے آگے یونہی نہیں بیٹھے ہیں، دست پناہ لے کر بیٹھے ہیں۔

اولاً غالب کی ذہنی ساخت کو اپنے طور سے سمجھنا نارنگ نے ضروری سمجھا۔ اور وہ یہ اندازہ لگا پائے کہ غالب کا ذہن فطرتاً جدلیاتی ہے۔ چنانچہ ان کی تخلیقی زبان بھی جدلیاتی طرز ادا سے متصف ہے۔ یہ کہنے میں نارنگ حق بجانب ہیں کہ ''جدلیاتی شعری منطق سے انوکھا جواز لانا غالب کے شعری عمل کا حصہ ہے۔'' (ص 44)

اب جدلیات کی طرف آتے ہیں کہ یہ کیا ہے اور غالب کی جدلیات کیا ہے اور اس کا غالب کے وضعِ اسلوب و معنی میں کیا کردار رہا ہے۔ یہ مباحث اس کتاب میں مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ جدلیات کے اپروچ میں ہیگل یا مارکس کی جدلیات (مارکسی جدلیات کا کتاب میں ذکر آیا ہے) سے الگ وہ جدلیت ہے جو غالب کی ذہنی ساخت اور تشکیل شعر تک پہنچنے کے لیے نارنگ کا ذہنی حربہ بنی ہے۔ ازروئے نارنگ غالب کا کارخانۂ غزل جدلیاتِ نفی کے بوتے پر قائم ہے۔ ایک ماہر لسانیات کی رائے بنتی ہے کہ ہر لفظ کا معنی بھی ایک لفظ ہے۔ لیکن ایک دیا ہوا متن شعر کے دو مصرعوں میں تقسیم ہو تو ضروری نہیں کہ وہ شعر مروجہ شعری گرامر اور معنی کا ہی محتاج رہ جائے۔ ہوسکتا ہے کہ مصرعہ اولیٰ ذہن کو معنی کی جس سمت میں لے جاتا ہو مصرعۂ ثانی اس معنی کا رد کردیتا ہو، معنی کی گردش کو بدل دیتا ہو۔ نارنگ نے غالب کے متن شعر کی قرأت کا خوردبینی جائزہ لینے کے بعد غالب کی ذہنی

جدلیات سے شناسائی حاصل کی ہے اور اس کے بعد اس جدلیات کی حرکیاتِ نفی یا حرکیاتِ استردادی کی اصل تک پہنچے ہیں۔ اس کے بعد یہ سوال قائم کیا ہے کہ کیا غالب کی تخلیقی نہاد سے اس جدلیات کا کوئی رشتہ خاص ہے؟۔ حالی نے غالب کے جن اشعار کی تشریح کی وہ اپنی جگہ مکمل ہے اور اپنا ایک تسلسل continuity رکھتی ہے۔ لیکن نارنگ کی تنقید نے گرچہ حالی کے اخذ کردہ معنی میں کوئی رخنہ تو نہیں ڈالا لیکن روایتی شارحین غالب کے معنی کا قبلہ پھیر دیا۔ اور اس بات پر زور صرف کیا ہے کہ ''ہر وہ چیز جو پہلے سے چلی آتی ہے وہ موصولہ ہے۔ ہر وہ چیز جو معلوم و معمول کے عرصہ میں آتی ہے وہ معمولہ ہے۔ چنانچہ موصولہ یا معمولہ کا خیال اچھوتا نہیں ہوسکتا۔ جو چیز اسے اچھوتا بناتی ہے وہ تمثیل یعنی معمولہ شئے کا بیان نہیں بلکہ اس بیان کا رد ہے۔'' (ص 43)۔ یعنی پہلے عالموں نے اشعار غالب کے جو معنی متعین کیے نارنگ نے ان معنی کو پاش پاش کردیا۔ ''دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی'' (باب سوم) میں نفی اور اثبات کی بحث کا آغاز ہی اس عبارت سے ہوتا ہے:

''ہندستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیاتِ نفی کے بغیر ممکن نہیں''۔

جس طرح ہمیں موجود شئے کی حاضری کا ادراک ہوتا ہے اسی طرح غیر موجود شئے کی غیر حاضری بھی علم کا حصہ بنتی ہے۔ چنانچہ مثبت کے مقابل منفی کی اہمیت ضروری نہیں کہ ماند ہوجائے۔ ممکن ہے اس میں اثبات کے رد کی پوری صلاحیت ہو۔ غالب کے امتیازی متن شعر میں جو معنی گردش کرتا ہے جدلیاتِ نفی کی حرکت کی برکت معلوم ہوتا ہے۔ نفی کی بحث کی یہ لکیر گوپی چند نارنگ نے یہیں نہیں روک دی ہے بلکہ وہ اسے صفر اور خاموشی کے اُس دائرے سے بھی گذار کر دوبارہ غالب کے دریچۂ دماغ تک لوٹے ہیں۔ یہ دائرہ شونیہ (صفر) کا ہے جو بودھی فکر کا علامیہ ہے۔ بدھ مت کو بہت سے مفکر دھرم نہیں مانتے اسے صرف ایک سوچ قرار دیتے ہیں۔

بدھ کا نروان آگہی، آزادی اور ذاتی جستجو ہے جو باہری شور اور ہلچل کا رد یا استرداد ہے۔ خاموشی ہے، جو ایک صفر کے مثل ہے جو اندر سے خالی ہے۔ بدھ کے نزدیک یہ دکھوں کا انت ہے۔ اگر شونیہ ایک خاموشی' صفر اور خالی پن ہے تو یہ زندگی کے باہری

معمول کا رد ہے۔ گویا اثبات کے مقابل یہ نفی کی جدلیت ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس بحث کو اگلے ابواب کے تقاضوں کی تکمیل کے لیے حسب ضرورت پھیلایا ہے۔ وہ معترف ہیں کہ بودھی فکر بخلاف ویدانت کے روح کو بطور جوہر نہیں مانتی اور شونیتا خود اپنا بھی ناش کردیتی ہے۔ خاموشی اور غیر خاموشی یقینا اظہار کے دو جدا طریقے ہیں جو زبان کی ثنویت (Dualism) کے کردار کو اجاگر کرتے ہیں اور خود اپنے عمل سے متمائز ہوجاتے ہیں۔ نارنگ رقمطراز ہیں:

> ''شونیتا کی رو سے خاموشی' ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور' اظہار ومعانی کے ان گنت امکانات سے بھر پور۔ گہرے رہسیہ یا بھید یا انسانی مقدر کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموشی' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔'' (''بودھی فکر اور شونیتا''۔ ص 107)

(اسی مضمون میں آگے چل کر نارنگ نے اس بات کا اعلان کردیا ہے کہ ''بودھی فکر 'واک' یعنی زبان کو فقط اصطلاح بھر ہی سمجھتی ہے اور شونیتا کا پہلا کام ہی زبان کے تعینات اور ثنویت کو کالعدم کرنا ہے)۔

مفکر ناگارجن اور شونیتا کے ذیل میں نارنگ نے ایک اہم خلاصہ اس عبارت میں خوبی سے کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

> ''اس (بدھ) نے سرّ الاسرار کے لیے جو اصطلاح استعمال کی ہے وہ 'شونیم' ہے۔ 'شونیم' کا لفظی ترجمہ ممکن نہیں، مطلق خالی پن، مطلق خلا جہاں کچھ بھی نہ ہو، مکمل خاموشی، سناٹا۔ لیکن 'خالی پن' سے منفیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے جیسے پہلے کچھ تھا اور کم ہوگیا' لیکن 'شونیم' اس معنی میں خالی پن نہیں بلکہ خالی پن سے بھری پری کیفیت، یہ منفی نہیں، عرف عام میں مثبت بھی نہیں، بس کچھ بھی ہونا قطعاً کچھ نہ ہونا، اکیلا، تنہا، بے لوث، وجودِ محض، بسیط' گراں تا گراں، خالی پن سے بھرپور، اسے بیان کرنا مشکل ہے۔'' (باب ہذا، ص 90)

آپ سوچیں گے کہ کتاب تو غالب پر ہے تو یہ شونیہ اور شونیتا بیچ میں کہاں سے آٹپکے۔ اور پھر جدلیات نفی کے بعد اس ''صفری'' چکر (Zero-ism) میں ہم کیوں پڑ

گئے۔سو عرض ہے کہ غالب کی تشکیلِ شعر جدلی نفی کے ساتھ اس شونیاتی فکر سے بھی مماثلت رکھتی ہے۔ غالب کا یہ شعر دیکھیں:

نیستی کی ہے مجھے کوچۂ ہستی میں تلاش
سیر کرتا ہوں اُدھر کی کہ جدھر کچھ بھی نہیں

آخر غالب کا ہستی میں نیستی کو تلاش کرنا اور اس خطے کی سیر کا شوق کہ جدھر کچھ ہے ہی نہیں اس معمائی فکر کے رخ کا ہی تو پتہ دیتا ہے۔اور یہ نیستی شونیہ یا صفر ہی تو ہے۔ یا نہیں؟ نارنگ صاحب نے یہ بحث چھیڑی تو آپ ہے لیکن لگتا ہے دراز از خود ہوگئی ہے۔ (غالب کا دفتر شوق کھلے اور کچھ تپش وتوانائی پیدا نہ ہوتو یہ بھی عجیب سا لگتا ہے۔)

زبان کی افتراقیت اس کتاب کا راست موضوع نہیں ہے کیونکہ لسانیات یا Linguistics اس کتاب کا سروکار نہیں ہے۔ لیکن ضمناً ساختیاتی مفکرین دریدا اور سوسئیر جیسے مفکروں سے مراجعت بھی کی گئی ہے تو ایسے کسی نکتے پر پہنچنے کے لیے کہ ''دریدا کی رد تشکیلی فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے۔'' (ص 104)۔

غالب کے اسلوب پر لکھتے ہوئے نارنگ نے غالب کی روسی نقاد نتالیا پری گارنا اور اطالوی نقاد علی ساندرے بوسانی کے تجزیات کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ غالب کو عالمی ادب میں کیا اہمیت حاصل ہے اور اگر علی ساندرے بوسانی نے غالب کی بیدل کے تئیں عقیدت وستائش کو بھی عقل کی نظر سے دیکھا ہے تو اس کا مطالعۂ غالب واقعی کتنی تہہ میں اترا ہوا ہے اور خود نارنگ کی موضوعی واقفیت کتنی جامع اور مکمل ہے۔

جدلیاتِ نفی اور شونیتا کے فکری زاویوں سے غالب کے اشعار کا باریک بیں جائزہ لے کر پروفیسر نارنگ نے ثابت کیا ہے کہ غالب کی شعریات کی نوعیت ایسی ہے کہ ''وہ میکانکی قسم کا روایتی تجزیہ کرنے والے کو اکثر جُل دے جاتی ہے۔'' (ص 150) اور بقول نتالیا پری گارنا غالب شعر میں مضمون کی توسیع کرکے اس کے معنی کو پلٹ دیتے ہیں یا کوئی انوکھا پہلو پیدا کردیتے ہیں۔ اس پر نارنگ کا استدلال ہے کہ ''غالب کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم، محسوس سے نامحسوس کی طرف بڑھنے کی جدلیاتی خواہش ہے، وہ مضمون کے

امکانات میں زیادہ سے زیادہ نئے اور انوکھے پہلو نکالنا چاہتے ہیں۔'' (ص 140)

اس بات کو ذرا ڈھنگ سے سمجھ لینا چاہیے کہ اس بحث میں جدلیات کے مفاہیم کیا کیا ہوسکتے ہیں۔ وضاحت سودمند ہوگی۔ 'جنگ وجدل' میں جو عربی لفظ 'جدل' میں شامل ہے بس وہی جدلیت ہے جس سے مراد منطقی کوئی استدلال ہے جسے کسی قضیے کو سمجھنے اور اسے رد کرنے کے لیے استعمال کیا جائے۔ جدلیات کا فلسفہ بہت قدیم ہے۔ یونان اور ہندوستان دونوں جگہ جدلیاتی فکر کے مآخذ ہزاروں سال سے پائے گئے ہیں لیکن اشتراکی نظریہ میں مادیت کا قضیہ مستقلاً ''جدلیاتی مادیت'' کی اصطلاح بن کر مارکسزم کی پہچان بنااور اس طرح اشتراکی نصاب میں یہ ایک لازمی باب بن گیا جبکہ مارکس کی جدلیات ہیگل سے مستعار تھی۔ البتہ اپنے نظریے کو قابل عمل بنانے کی غرض سے مارکس نے ہیگل کی جدلیات کو ترمیم کے ساتھ رائج کیا۔ نارنگ نے تمام قسم کی جدلیات کا مناسب تعارف ایک باب میں پیش کیا ہے۔ یہاں یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''تمام جدلیاتی روایتیں خواہ وہ مغربی ہوں یا مشرقی، کسی نہ کسی حل یا Resolution پر منتج ہوتی ہیں، مادی جدلیات غیرطبقاتی سماج پر منتج ہوتی ہے، ماورائی فکر گیان دھیان پر، متصوفانہ فکر سلوک وعرفان پر، جبکہ شونیتا کسی معلوم حل پر منتج نہیں ہوتی سوائے آگہی و آزادی کے احساس کے۔ اسی طرح غالب کا جدلیاتی تخلیقی تفاعل بھی کسی حل، کسی مقصود کسی resolution پر منتج نہیں ہوتا بلکہ یہ تناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرتا ہے، اور ہر ہر موقف کو رد کرتے اور معنی کا نیرنگِ نظر قائم کرتے ہوئے آگہی وآزادی کے احساس کی راہ کھول دیتا ہے۔'' ('' جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات''، ص 477 - 476)

نارنگ کے مطالعہ کی روشنی میں بودھی فکر اور جدلیاتِ غالب صرف آگہی کا درجہ رکھتے ہیں اور دونوں غیرماورائی اور ارضیت اساس ہیں۔ جدلیات نے غالب کی کارگہہِ تخلیق میں جو رول ادا کیا اسے نارنگ غالب کی مجتہدانہ فکر کا کمال بتاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''غالب کا کمال یہ ہے کہ صدیوں کی ماورائی جدلیات کو جو متصوفانہ رویوں اور شعری روایت میں سر کے بل کھڑی تھی' غالب نے اسے ماورائیت سے منزہ

کر کے پیروں پر کھڑا کر دیا۔ظاہر ہے اس میں جہاں بڑا ہاتھ غالب کی اپنی تخلیقی اپج اور خلقی ذہانت و فطانت کا تھا، وہاں کچھ اثر مٹی کے لاشعوری اجتماعی اثرات اور جڑوں کے خاموش عمل کا بھی رہا ہوگا کہ ایسا ہی انقلابی اقدام صدیوں قبل بودھی فکر نے ویدانتی ماورائیت کی کایا پلٹ کر کے انجام دیا تھا۔''

(ص 477)

غالب کے یہاں نفیٔ خیال یا تخلیق کی جدلیاتی وضع کو بطور ایک آرٹ کے دریافت کرنا نارنگ کی جستجو کا نتیجہ ہے۔ غالب کی پیچیدہ خیالی اور جدتِ مضامین پر چھڑی عالمانہ بحث کو ''سبکِ ہندی'' کے تفاعل پر لکھے گئے ایک باب سے گذارنے کے بعد نارنگ نے تقریباً 70 صفحات باب ششم کے لیے وقف کیے ہیں جس کا عنوان ''بیدل' غالب کا عرفان اور دانشِ ہند'' ہے۔سبکِ ہندی کا مطالعہ شبلی نعمانی نے شعر العجم میں پیش کیا ہے۔ ان کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ فارسی کے ہندستانی شعرا نے جب ہندی اسلوب اور ہندی ماحول کے اثرات قبول کرتے ہوئے فارسی شاعری شروع کی تو ان کے اسالیب اور تخلیقی و شعری پیرایے تبدیل ہونا شروع ہو گئے۔شبلی نے سبکِ ہندی کی شاعری کو بے اعتدال بھی گردانا۔ ان کی نظر میں سبکِ ہندی کے بانیوں جامی اور فغانی نے اپنے اس انقلاب سے غزل کو نقصان پہنچایا۔ چنانچہ شبلی نے متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصر علی اور بیدل کی مذمت کی ہے اور غالب کے تو وہ جیسے گرویدہ ہی نہ تھے۔لیکن غالب بہر حال بیدل کی سبکِ ہندی کی ندرت خیال و مضمون اور طرز ادائیگی سے متاثر تھے۔ بلکہ فارسی کے متاخرین شعرا عرفی و نظیری و ظہوری وغیرہ کا تتبع بھی انھوں نے کیا۔ چنانچہ غالب کی شعری زبان کے ہیئتی عوامل سبکِ ہندی کا اثر لیے ہوئے ہیں اور جیسا کہ نارنگ نے بیان کیا وارث کرمانی کے بقول سبکِ ہندی کا پیچ دار اسلوب نہ صرف غالب کی فارسی بلکہ ان کی اردو شاعری میں بھی سرایت کر گیا تھا (ص 158)۔اس مضمون کا منتہا یہ ہے کہ غالب کی جدلیاتِ نفی والی ذہنی ساخت کو شونیاتی فکر اور سبکِ ہندی کے اثر نے شعر گوئی کی ایک ایسی زبان کا خوگر بنا دیا جو عمل آوری میں ثنویت' تہ در تہ اور معنی آفریں تھی اور جو غالب کے اسلوب کو منفرد اور ناقابلِ تقلید بنا گئی۔

خلاصہ یہ کہ نارنگ نے غالب تنقید میں بحث کا ایک نیا دروازہ کھولا ہے۔ اس سے ہرگز یہ مراد نہ لی جائے کہ انھوں نے بحث کے پرانے دروازے بند کردینے کا دعویٰ کیا ہے بلکہ ان کا ارتقا پسند ذہن تسلیم کرتا ہے کہ جو دروازہ انھوں نے کھولا ہے اس کے سوا بھی دروازے ابھی وا کرنا باقی ہو سکتے ہیں۔ بقول غالب:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

یعنی ایک منظر میں نے آسمان پر بنایا۔ اس سے بھی اونچائی پر بنا سکتا تھا لیکن کیونکہ میرا مکان عرش پر ہے اس لیے اُسی پر ایک منظر بنا کر رہ گیا۔ کیا کرتا، مجبوری تھی۔ یہاں دو مصرعوں کے بیچ میں جو پیچ ہے وہ غالب کے مزاج اور شانِ نزول کا پتہ دیتا ہے۔ اپنی نگاہ میں اس کا کیا مرتبہ تھا اور اپنے تخلیقی امکانات سے وہ کتنا آگاہ تھا' اس کے اظہار کا فریضہ اُس کے اپنے اسلوب ہی ادا سے ادا ہو سکتا تھا' کسی دوسرے اسلوب سے نہیں۔ اسی لیے بیانِ غالب اپنی پوری انفرادیت اور الگ اہمیت رکھتا ہے جس میں جدلیاتِ نفی کی حر کیات ایک نئی دریافت ہے اور اس دریافت کا سہرہ گوپی چند نارنگ کے سر بندھتا ہے۔

مزید ایک نکتے کی جانب توجہ دلا کر میں اپنی بات ختم کرنا چاہوں گا' وہ یہ کہ نارنگ کی تنقید چاہے جدید مغربی لسانی علوم کی ہوا کھائی ہوئی ہو لیکن اپنے مشرقی شعریات اور ساختیات کے سروکاروں میں ثقافت کا ہنگامہ مچائے بنا نہیں رہتی۔ کیونکہ اپنے پانی مٹی سے اسے مفر نہیں۔ کلچر نارنگ کی تنقید میں ایک حربہ ہے جس سے وہ شعریات کی رگوں میں خون کی گردش کو تیز کر دیتے ہیں۔ اس سے افکار کی زمینیت (Nativity) تازہ دم ہوتی ہے اور تاریخ کے شباب کا اعادہ ہوتا ہے۔ یہ صفت کسی اور کی تنقید میں مجھے نظر نہیں آتی۔ اس لیے مجھے یہ کہنے میں کوئی زور صرف نہیں کرنا پڑے گا کہ ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' میں غالب پر نارنگ کی تنقید اصولاً ''غالب تنقید'' کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ شوق کا دفتر جب یوں کھلے تو ایسی تحریروں کی حفاظت تہذیب آپ کرتی ہے کیونکہ تہذیب غالب اور نارنگ دونوں سے زیادہ پُر قوت اور بڑی ہوتی ہے اور اپنے ماضی کی تحلیل وہ حال میں کرتی ہے۔ ہے کہ نہیں؟

○

حقانی القاسمی

درِ گنجینۂ گوہر

ہر فکر انگیز کتاب سوالات کے نئے سلسلے قائم کرتی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' نے بھی سوالات کے نئے منطقے روشن کر دیے ہیں۔

(الف) کیا یہ سابقہ غالب تنقید کا تمہ یا تکملہ ہے؟

(ب) کیا یہ حالی کی 'یادگار غالب' کا اگلا قدم ہے؟

یا

(الف) غالب تنقید کی یکسانیت کے جبر کو توڑنے کی سعی تو نہیں؟

(ب) یہ غالب کے قدیم شارحین اور ماہرین کا رد یا تخالف تو نہیں؟

(ج) یہ غالب کو مابعد جدید شاعر ثابت کرنے کے لیے تنقیدی تگ و دو تو نہیں؟

(د) یہ غالب کی شعریات میں ساختیاتی فکر کی جڑیں تلاش کرنے کی تنقیدی کاوش تو نہیں؟

یہ اور اس نوعیت کے کئی سوالات غالب پر لکھی گئی اس نئی کتاب کے حوالے سے سامنے آسکتے ہیں۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ تقریباً چار ہزار چار سو چالیس کتابوں کی بھیڑ میں آخر کون سا ایسا 'وصف خاص' ہے کہ اس کتاب کی معنویت پر مکالمہ کیا جائے اور اسے غالبیات پر نکتۂ نو یا حرفِ آخر سمجھا جائے۔ اس لیے اس کتاب کے امتیازات کا تعین کیے بغیر بات آگے نہیں بڑھ سکتی۔ سو اس کتاب کے بنیادی مباحث اور متعلقات پر غور و فکر کرنے سے بادی النظر میں جو خوبیاں سامنے آتی ہیں وہ یوں ہیں:

(1) غالب شعریات کی شعوری اور لاشعوری جڑوں پر از سر نو تفکر

(2) غالب کی تخلیقیت میں جدلیاتی تفاعل

(3) بیدل کی سریت سے شعریات غالب کی ہم رشتگی

(4) غالب کی شعریات میں شونیتا کے جدلیاتی جوہر کی جستجو

(5) متون غالب کی نئی تعبیرات

(6) کلام غالب میں مروجہ تعینات کی تقلیب

(7) غالب کی لاشعوری افتاد ذہنی اور اضطراری کیفیت کی تلاش

ان کے علاوہ اور بھی محاسن ہیں جن کی بنیاد پر اس کتاب کو ممتاز اور منفرد قرار نہ دینا نا انصافی ہوگی۔

یہ کتاب بین علومی نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ جیسے تجسس آشنا ذہن نے نئے زاویے سے نہ لکھی ہوتی تو سوالات کے سیل بلا خیز میں یہ کتاب دم توڑ دیتی، اور ڈسکورس کے دروازے کھلنے سے پہلے ہی بند ہو جاتے مگر اس کتاب نے غالب کے تعلق سے ایک نئے کلامیہ کی تشکیل کی ہے اس لیے یہ کتاب انبوہ غالبیات میں اپنی انفرادیت کا جواز قائم کر رہی ہے کہ یہ غالب کی نئی پڑھت ہے اور تفہیم غالب کے لیے متن کی قرات کے نئے طریق کار کا تعین بھی۔ یہ کتاب غالب کی تطویر اور تطور کے تناظرات کو نئی قرات کی روشنی میں واضح کرتی ہے مگر یہ حالی، بجنوری یا آزاد کا رد نہیں ہے۔ نارنگ کسی سابقہ تنقید کی تنسیخ کے بجائے ایک نئی کھوج میں نکلتے ہیں۔ تنقید کی اس راہ میں اختلاف کے کئی مقامات بھی آتے ہیں مگر نارنگ اس منزل سے بھی مع التحیات و الاحترامات گزر جاتے ہیں۔ کسی خیال کو رد کرنے پر نہ زور دیتے ہیں نہ اصرار کرتے ہیں بلکہ منطقی اور معروضی طور پر اپنے خیال یا مقدمہ کی ترسیل کرتے ہیں۔ ان کا یہی شستہ اور شائستہ انداز ان کے تنقیدی مقدمات کو قاری کے ذہن میں نقش کر دیتا ہے۔ وہ کسی کی تضحیک یا تمسخر کے لیے الگ راستہ اختیار نہیں کرتے بلکہ اپنے نکات اور نتائج کی تصدیق کے لیے نئی منزلوں کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ نارنگ جب یہ کہتے ہیں کہ:

''ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ غالب

کے تخلیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر وفن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت
سے پیچیدہ سوال اس نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے
جاسکے۔ غالب کے گنجینہ معنی کے طلسم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز وا نہیں
ہوئے، تو غالب پر ایک نئی کتاب کی اشاعت کا جواز بھی سمجھ میں آ جاتا ہے۔''

گوپی چند نارنگ اسی طلسم کے بند دروازوں کو وا کرنے کے لیے مدتوں تنقیدی مراقبے میں رہے اور میڈی ٹیشن کے اس عمل نے انھیں غالب کے مخفی جہات سے روشناس کرایا۔ جس غالب سے ان کی مراقبہ میں ملاقات ہوئی، وہ بیسویں صدی کے دریافت کردہ حالی، بجنوری، شیخ محمد اکرام، نظم طباطبائی، سہا مجددی، ترقی پسندوں یا جدیدیت پرستوں کے غالب سے مختلف تھے اور غالب کی یہی نئی دریافت نارنگ کے نگینہ نقد کا تاج ہے۔ اس نئی جستجو کے حوالے سے نارنگ لکھتے ہیں :

''ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح
دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسیکیت پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو
اپنے اپنے غالب مل گئے تھے۔ ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی
غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ ان میں کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا
بے جواز بھی نہیں تھی۔ اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدلیاتی
وضع مستقبل کی تعبیروں اور باز قرأت کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔''

غالب کی باز قرأت کے امکانات کو بروئے کار لاکر نارنگ نے جستجو کا یہ سفر شروع کیا اور غالب کی شاعری میں 'ورائے شاعری چیزے دگر است' کی تلاش کرتے کرتے کچھ ایسے نکات تک پہنچ گئے جو غالب تنقید میں تحیرات کے در کھولتے گئے۔

بہت مشہور تنقیدی مفروضہ کے مطابق بیسویں صدی کا غالب تشکیک کا شاعر تھا مگر نارنگ نے جس غالب کی جستجو کی :

''وہ : تشکیک نہیں، عقیدوں کے بلکہ مہابیانیوں کے رد در رد لا متناہی کا شاعر
ہے۔'' (ص 502)

''جس کا تخلیقی معنیاتی نظام جدلیاتی تفاعل پر قائم ہے۔'' (ص 491)

''جس کے یہاں معنی کی صہبائے تند و تیز اکثر جدلیاتِ نفی کی مینائے گداز میں ملتی ہے۔'' (ص 490)

''جس نے فکرِ بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے محیطِ اعظم کو جذب کیا۔''
(ص249)

''جس کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر اور ادعائیت کے خلاف ہے۔'' (654)

''جس کی جدلیاتی فکر اکیسویں صدی کے مابعد جدید مزاج سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔'' (ص 653)

''جس کی شعریات طلسم کدہ حیرت ہے۔'' (ص 489)

غالب کی شاعری گنجینۂ معنی کا طلسم نہ ہوتی اور ان کا کلام جام جہاں نما نہ ہوتا تو نارنگ کی تنقید بھی پرانے محور پر ہی گھومتی نظر آتی۔ غالب کی غزل میں شونیتا، جدلیاتِ نفی کی دریافت اسی طلسم کا فیض ہے۔ اس میں نارنگ نے تقلید نہیں اجتہاد سے کام لیا ہے۔ غالب کے غیر روایتی طرز احساس و اظہار کو غالب تنقید کی عمومی روش سے ہٹ کر پیش کیا ہے۔ غالب کے تخلیقی تموج کو اپنے تنقیدی تلاطم میں جذب کر کے نارنگ نے اس غالب کی تلاش کی ہے جو مروجہ و معمولہ تصورات سے الگ تصور کا حامل تھا۔ یہ تنقید مرزا کے شعور نہیں، لاشعور کی تہوں میں اتر کر اس اسرار کو تلاش کرتی ہے جو غالب کو اوروں سے الگ کرتا ہے۔ یہ غالب کے لاشعور کی راہ سے اس جدلیات تک پہونچتی ہے جو غالب تنقید کا حصہ بننے سے رہ گئی تھی یا ذہنوں کی سہل پسندی اس جدلیات غالب کی جستجو میں ناکام رہی تھی۔ غالب کے ذہن کی جدلیاتی وضع اور حرکیاتِ نفی اس تنقید کا مرکزہ ہے:

''جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موجِ تہ نشیں کی طرح معنیاتی و ملفوظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تفہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہو سکتی ہے، منصفانہ نہیں۔''

''بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقِ تخلیقی رو معنی کا چراغاں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیاتِ نفی سے ہے چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی پندرہ برس کے کلام ہی سے ملنے لگتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتِ نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں۔ جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔''

'موصولہ و معمولہ یا پیش پا افتادہ کا استرداد یا معنی کو انوکھا یا نایاب بنانے کا عمل نیز معنی کو دھندلانے یا اس کو لامختتم یا لامتناہی کرنے، یا تخلیقی طور پر معنی کی طرفوں کو کھولنے یا معنی کے طلسماتی نیرنگِ نظر کو قائم کرنے کا عمل و تعامل وغیرہ کچھ بھی بغیر حرکیاتِ نفی کے ممکن نہیں۔ دانشِ ہند کا صدیوں سے یہ موقف رہا ہے اور اب دریدائی ردِ تشکیل بھی (جس کی اساس افتراقیت اور التوائی جدلیات پر ہے) نفی کی حرکیت کو زبان اور معنی کی کنہ قرار دیتی ہے۔ جدلیاتی فکر کی جیسی تخلیقی تعبیریں بغیر کسی معلوم رشتے کے غالب کے کلام میں نظر آتی ہیں نہ صرف تعجب خیز ہیں بلکہ چشم کشا ہیں۔''

ان اقتباسات سے گوپی چند نارنگ کے ان مقدمات سے آگہی ہوتی ہے جو کلامِ غالب کے اکسریاتی مطالعہ کے بعد ان کے ذہن نے قائم کیے ہیں۔ اور یہ مقدمات مدلل ہیں اور مستند بھی۔

نارنگ نے جدلیاتی وضع کے ذیل میں غالب کے بہت سے اشعار سے استشہاد پیش کیے ہیں۔ ان میں سے کچھ شعر یہ ہیں:

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو

دیوانگی سے دوش پہ زنار بھی نہیں
یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں

چلتا ہوں تھوڑی دیر ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

اس آخری شعر کے تعلق سے نارنگ کہتے ہیں :

''جدلیات نفی کا بڑے سے بڑا مفکر بھی اس سے بڑھ کر کیا کہہ سکتا ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی تصور، کوئی عقیدہ، کوئی مسلک محکم نہیں ہے کیونکہ راہبر محکم نہیں ہے۔ تیز روی کو بطور دلیل رہبری لیا ہے کہ تیز روی باعث ترغیب ہے، ہر تیز رو کے ساتھ ہو لیتا ہوں کہ شاید یہ منزل کا راز جانتا ہو لیکن نتیجہ صفر ہے۔ ہر چیز بے اصل (شونیہ) ہے۔ کوئی راہبر قابل قبول نہیں یا رہبر کی پہچان ممکن العمل نہیں۔ رہبری کے معمولہ تصور کی اساس اس توقع پر ہے کہ راہ دکھائی جا سکتی ہے۔ یعنی فلاں راہ نجات کی راہ ہے۔ غالب کا شعر ایسی ہر توقع کے رد میں ہے اور ہر توقع کا رد منتج ہے کلی آزادی کے تصور پر۔''

نارنگ نے غالب کی شاعری کا رشتہ اس شونیتا کے تفاعل سے بھی جوڑا ہے جو بودھی فکر میں بہت ہی معنویت کا حامل ہے۔ یہی وہ نقطہ افتراق ہے جہاں سے نارنگ دوسرے ناقدین غالب سے الگ مقام پہ نظر آتے ہیں اور ان کی سوچ ایک نئی سمت یا دشت امکاں کی طرف بڑھنے لگتی ہے۔ نارنگ شونیتا کی معنویت، فکری خدو خال اور اس کے مختلف ابعاد کا انشراح کرتے ہوئے اس منتہائے دانش کو فقط سوچنے کا ایک طور بتاتے ہیں اور قدیم فلسفوں کی روشنی میں اس کا تجزیہ کرتے ہوئے غالب کی معنیاتی تشکیل میں جدلیات نفی کے تفاعل کا اثبات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''شونیتا میں کلپنا (معمولہ تصورات) اودیا ہیں۔ یہ شونیہ بے اصل ہیں۔ غالب کے یہاں بھی رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔'' نارنگ شونیتا جیسی ہمہ گیر حرکیاتی قوت کی شناخت کی منزلوں سے گزرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہونچتے ہیں کہ:

''غالب کا تخلیقی وفکری عمل شونیتا کی نفی اساس جدلیت سے ملتا جلتا اس لیے ہے کہ شونیتا فقط ایک تخلیقی طور ہے۔ معمولہ کی دھند کاٹنے کا جیسے سان کا کام دھار لگانا ہے، سان خود نہیں کاٹتی۔''

تعینات کی نفی کا جو عمل شونیہ کہلاتا ہے اس کے وافر عناصر کلام غالب میں موجود ہیں۔ غالب تحدیدات کے قائل نہیں تھے۔ بہت سے شعر بطور شواہد پیش کیے جاسکتے ہیں۔

طاعت میں تار ہے نہ مئے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

بندگی میں وہ آزاد وخودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

آخر الذکر شعر کی وضاحت کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

''اس شعر سے بھی غالب کی آزادگی و خودبینی کی جو تصویر ابھرتی ہے اردو شاعری میں دور دور تک اس کی نظیر نہیں ملتی۔ بندگی اور آزادگی میں رشتۂ نفی ہے اور مزید تفاعلِ نفی یہ ہے کہ شعر بندگی ہی سے آزادگی کی راہ نکالتا ہے۔''

نارنگ نے اسی نوع کے نفی تعینات کو غالب کے تخلیقی ذہن وضمیر میں تلاش کیا ہے:

''غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سگنیفائر سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط وغم، جنت وجہنم، سزا و جزا، گناہ وثواب کے بارے میں پہلے سے چلے آرہے تمام تعینات کو منقلب کر دیا۔''

یہاں نارنگ کے اس بیان سے اختلاف ممکن ہے کیونکہ غالب سے قبل دانشوروں کی ایک معتد بہ تعداد ہے جن کا یہی طرز فکر رہا ہے اور جنھوں نے مسلمات اور مفروضات کا بطلان کیا ہے اور تعینات کی تقلیب کی ہے اور غالب سے کہیں زیادہ ریڈیکل کشادگی ان کے یہاں ملتی ہے۔ نکولاز کوپرنیکس، گلیلیو کے نام اس تعلق سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ انھوں نے مذہبی مقتدرہ اور معتقدات کو چیلنج کیا۔ مذہبی تعینات کی مخالفت کی جس کی پاداش میں عقوبتیں بھی ملیں۔ چرچ نے ان کے نظریات پر مزاحمت کی۔ Galileo کے تصور کو چرچ نے مہمل قرار دیا اور انھیں روم کی inquisition کے سامنے پیش ہونا پڑا۔

Lucilio Vanini اور Giordano Bruno کو صرف تعینات کی مخالفت کی وجہ سے زندہ جلا دیا گیا۔ تعینات سے انحراف کی روش پرانی ہے۔ خردافروزی کا سلسلہ نیا نہیں ہے۔ تعینات کی تقلیب یا انحراف کو غالب کے فکری تشخص سے جوڑ کر دیکھنا صحیح نہیں ہوگا مگر نارنگ جس تقلید اور انحراف کا ذکر کر رہے ہیں وہ اردو فارسی کے تناظر میں اس وقت کی رائج شعریات اور معمولہ تصورات کا ہے۔ عالمی تناظر ان کا مسئلہ نہیں، ان کا تناظر مقامی اور غالب کا عصر ہے۔

غالب نے صرف احساس نہیں اظہار میں بھی انحراف کی روش اختیار کی تھی۔ اس نکتہ کو نارنگ نے یوں روشن کیا ہے:

> ''غالب نے شروع ہی سے روایتی طرز اظہار سے بہ شدت عمداً گریز کیا اگرچہ انھیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خداداد ذہانت اور طباعی سے اس نکتہ کو انھوں نے پالیا تھا کہ معمولہ معانی رسمی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی نادر و نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہو سکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواج عام سے سامنے ہیں اتنے غیاب میں بھی ہیں اور ان کی پرتیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہم عام کا عمل ہے۔ فہم عام کا عمل میکانکی یا منطقی عمل ہے۔ اور تخلیقی عمل میکانکی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکانکی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابل قبول ہوسکتی ہے لیکن پر تموج متخیلہ یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس کی وہ پرتیں جو اندھیرے یا تجرید یا غیاب میں ہیں زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواج عام سے باہر ہیں چنانچہ جب تک فہم عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے ٹکے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا جائے گا، جدت ادا یا طرفگی خیال کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔''

بے شک احساس اور اظہار کی سطح پر عمومی راہ و روش سے انحراف کو غالبیات میں نئے نکتے سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا کہ اس نوع کی اشارتیں اور وضاحتیں بہت سی تنقیدی تحریروں میں مل جاتی ہیں۔ مگر نارنگ کا اصل ارتکاز اس بات پر ہے کہ غالب کے یہاں خموشی کی زبان ملتی ہے:

''غالب اکثر و بیشتر تخلیقی تجربے کے استغراق کی اس وادی میں ملتے ہیں جہاں آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا بھی دکھائی نہیں دیتا اور پورا آکاش باطن کی جھیل میں جھانکنے لگتا ہے۔ جہاں سے فہم عامہ کا تکلم قریب قریب ناممکن ہو جاتا ہے۔ سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرف انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔''

''شونیتا کی رو سے خاموشی ایک حرکیاتی قوت ہے۔ آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ یا بھید یا انسانی مقدر کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے شونیہ یعنی خاموشی سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔''

نارنگ نے شونیتا پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے بودھی فکر، غالب اور بیدل کے نقطۂ اتصال کو دریافت کیا ہے۔ اس سے فکر کی لازمانیت، لامکانیت کے ساتھ اس تسلسل کا بھی پتہ چلتا ہے جو ازل سے ابد تک جاری و ساری ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

''بودھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم نقطہ اتصال یہ ہے کہ یہ زبان کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ زبان ایک تشکیل محض ہے جو رواج عام یا عامیانہ پن کا شکار ہے اور فقط ایک حد تک ہی جا سکتی ہے۔ زبان ثنویت میں قید ہے اور آزادی مطلق کو نہیں پا سکتی یا حقیقت کی کنہ کو بیان نہیں کر سکتی۔ زبان شفاف میڈیم نہیں یہ حقیقت کو آلودہ کرتی ہے یعنی اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ مراد ہے موضوعیت یا ثنویت کے رنگ میں جو یکسر آلودگی اور تعین ہے۔ زبان اور خاموشی میں سے خاموشی افضل ہے۔''

اس حوالے سے بھی سیکڑوں اشعار ہیں جن سے شونیتا کے جدلیاتی جوہر کے شواہد ملتے ہیں۔ خاص طور پر یہ اشعار تو نارنگ کے مقدمہ کو مزید مدلل کرتے ہیں:

بسان سبزہ رگ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی احوال بیخوداں پیدا

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

ہوں ہیولائے دو عالم صورتِ تقریر اسدؔ
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

نشونما ہے اصل سے غالبؔ فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایہ بیاں تجھ سے

ادب نے سونپی ہمیں سرمہ سائی حیرت
زبان بستہ و چشم کشادہ رکھتے ہیں

اس نوع کے اور بھی شعری شواہد کے حوالوں سے نارنگ اپنے مقدمہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو ان کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی ہے کہ نیرنگ معنی کے طلسمات کے رو برو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمولہ کو رد کرتی ہے یا جہاں بظاہر لفظ بےصدا ہو جاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسمات حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی متناقضات کی زبان یا بےزبانی کی زبان ہے۔''

خاموشی کے تعلق سے نارنگ نے بہت عمدہ بحث کی ہے۔ قدیم الایام سے خاموشی

کی ایک مستحکم روایت رہی ہے۔ خاص طور پر روحانیات اور مذہبیات سے اس کا گہرا رشتہ ہے۔ مسیحی دینیات میں خاموشی بھی عبادت کی رسم کا ایک عصہ ہے۔ کبالائی روایت میں تو باضابطہ ایک مقدس متن ہے جس میں خاموشی کا آرٹ سیکھنے کی تلقین اور ترغیب دی گئی ہے۔ ان روایتوں کے بموجب خاموشی عرفان و آگہی کا پہلا قدم ہے۔ اور یہی ہر لفظ کا منبع و مصدر ہے۔ خود کائنات کے مظاہر کا حسن آفریں سکوت اس کا ثبوت ہے۔ اس خاموشی کی مختلف سطحیں اور تنوعات ہیں۔ یہ ایک مثبت روحانی قوت ہے۔ غالب نے اس خاموشی کی روح اور رمز کو سمجھا تھا۔ اس لیے ان کے کلام میں خاموشی کی زبان ملتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے کلام غالب میں خاموشی کے آہنگ کے ذریعہ بہت سے فکری ابعاد روشن کر دیے ہیں خاص طور پر غالب کے اس مصرع کی معنویت مزید روشن ہو گئی ہے:

یہ مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالب

غالب کے یہاں تصوف عرف عام کا صوفیانہ سلوک و طریق نہیں بلکہ وہ دانش ہند ہے جس میں تصوف کے ارتعاشی عناصر ملتے ہیں اور جس کی طرف نارنگ نے بھی 'عرفان اور دانش ہند' میں اشارے کیے ہیں۔ نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''غالب کا مسئلہ تصوف یا روحانیت نہیں۔ تاہم غالب اکثر تخلیقیت کی حدت اور استغراق کے اس عالم میں ملتے ہیں جس پر تصوف اور ماورائیت بھی رشک کر سکتے ہیں۔''

نارنگ نے غالب کی تمام طرفیں کھولتے ہوئے جس حرکیات نفی کو دریافت کیا ہے، وہ آسان نہیں تھا۔ مختلف تہذیبوں، فلسفوں اور روایتوں سے گزر کر ہی یہ گوہر حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ کسی بھی تخلیق میں تصور نو کی تلاش اور پھر اس کا اطلاق ایک دشوار ترین عمل ہے۔ نارنگ نے پہلے تو شونیتا کے تصور کو اس کے مجموعی مزاج اور ماہیت کے تناظر میں سمجھا۔ اس کی روح تک رسائی حاصل کی۔ اس تصور کے مضمرات و ممکنات پر غور کیا اس کے بعد تخلیق میں اس تصور کے اطلاقات کی شکلیں تلاش کیں۔ ایسا نہیں ہے کہ جن اشعار میں نارنگ نے شونیتا کے جدلیاتی جوہر کے عناصر دریافت کیے وہ ماقبل میں موجود نہیں تھے

یا شارحین کی نظروں سے اوجھل تھے۔ نارنگ نے انہی معروف اور متداول اشعار میں غیر معمولہ معانی تلاش کیے اور شعروں کو نئی فلسفیانہ معنویت عطا کی۔ اور کمال یہی کہلاتا ہے کہ معانی کی بھیڑ سے ایک ایسا معنی نکال لینا کہ دوسرے ششدر رہ جائیں۔ حیرت و استعجاب میں پڑ جائیں کہ آخر یہ معانی کیسے نکل آئے۔ تنقید اگر اس طرح کے تحیر کی کیفیت نہ پیدا کر پائے تو وہ اپنا جواز کھو بیٹھتی ہے۔ نارنگ نے کلام غالب کے متعینہ معانی کو مسترد کر کے ممکنہ معانی نکالے ہیں جو غالب کی منفرد ذہنی ساخت اور جدلیاتی خواہش سے میل کھاتے ہیں اور التوائے معنی یعنی معنی کی لا متناہیت اور سیالیت کا اثبات کرتے ہیں۔ اخذ معنی کے باب میں نارنگ غالب کے اساسی استعارہ 'آئینہ' کی مانند نظر آتے ہیں کہ آئینہ شونیتا کی سب سے بہترین تمثیل ہے اور یہ غالب کی جدلیات کی تفہیم کے لیے ایک کلیدی لفظ کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔''

یہ کتاب غالب کے تعلق سے صرف نئے نکات کے انکشاف سے عبارت نہیں ہے بلکہ یہ تنقید کے پیرا ڈائم شفٹ کی طرف بھی واضح اشارہ ہے۔ نارنگ نے اس میں نئے تنقیدی tools کو بروئے کار لا کر یہ بتادیا ہے کہ تنقیدی صنم کدوں کے بت پرانے ہو گئے ہیں۔ اب تخلیق کو پرکھنے کے پیمانے بدلنے ہوں گے اور نئے معیارات وضع کرنے ہوں گے اور یہ بین علومی منہج سے ہی ممکن ہوگا۔ کائنات کے نئے فلسفے جدید لسانیاتی تصورات اور نظریات سے آگہی اور اردو میں اس کے اطلاق کے بغیر اردو تنقید کے رقبہ کو وسیع کرنا مشکل ہوگا۔ کرۂ نقد کی وسعت کے لیے غالب کی 'وسعتِ میخانۂ جنوں' سے رشتہ جوڑنا ہوگا۔ اور اس کے لیے وہی نظری آزادگی اور کشادگی شرط ہے جو غالب کے یہاں ملتی ہے۔ نارنگ کے درج ذیل اقتباس کے بین السطور سے یہی متبادر ہوتا ہے:

> ''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب کی شعریات، اجتہاد، انحراف اور آزادی کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تغیر، تبدل

اور تجسس ہے۔ آج کے منظرنامہ میں یہ مماثلت معنی خیز تو ہے ہی' حیران کن بھی ہے کہ جدلیاتی فکر اور متناقضات کی زبان جو غالب کی تخلیقیت کی خاص پہچان ہے، عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم تیقن کے محاورہ سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔''

غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات کے حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بہت جامع اور مدلل بحث کی ہے۔ اور جدلیات نفی اور شونیتائی جوہر کے شواہد کلام غالب سے تلاش کیے ہیں مگر غالب کی جدلیاتی وضع صرف شاعری تک محدود نہیں ہے بلکہ ان کی نثر بھی اسی وضع سے مملو ہے۔ گوپی چند نارنگ نے غالب کی نثر کے حوالے سے بھی اس نئے نکتہ کا اکتشاف کیا ہے:

''غالب کے تخلیقی ذہن کی جدلیت جس طرح شاعری میں کارگر ہے اور معنی آفرینی و آزادگی و وارستگی کا چراغاں کرتی ہے۔ ویسا ہی تخلیقی تفاعل نثر میں بھی تہ نشین ہے۔''

انھوں نے ان جدلیاتی نثر پاروں کے حوالے سے بہت مربوط، مبسوط اور معنی خیز گفتگو کی ہے۔ اور اس طرح خطوط غالب کو بھی ایک نیا فکری تناظر عطا کر دیا ہے۔ غالب کے مکاتیب پر تنقیدی تجزیے شائع ہوتے رہے ہیں مگر غالب کی جدلیاتی وضع کی نشان دہی شاید ہی کسی نے کی ہو۔ نارنگ نے ایسے جدلیات اساس اور آزادگی شعار نثر کے نمونے دیے ہیں اور خاص طور پر وہ خطوط جن میں جدلیاتی برقیت رواں دواں ہے۔

یقیناً نارنگ نے ایک نیا جزیرہ دریافت کیا ہے۔اور غالب کے فکری لسانی تفردات، ان کے شاعرانہ ابداع اور انفرادیت کے امتیازی نقوش واضح کر دیے ہیں مگر سوال اٹھتا ہے کہ کیا غالب سے پہلے کے ہندوی اردو شاعروں کے کلام میں ان تصورات کی ارتعاشی لہریں نہیں ملتیں۔ لیکن غالب کا سا بھرپور تخلیقی تفاعل غالباً ہر کسی کا حق نہیں۔ یہ صرف غالب کا ہی اختصاص ہے۔ نارنگ کے پیش کردہ معروضات سے تعرض کا حق کلاسیکی ادب کے ماہرین کو ہی حاصل ہے۔ مجھ جیسے طالب علم کے لیے تو یہ کتاب گنجینۂ گوہر ہے۔ اس

کتاب کے مشمولات اور مباحث نے ہماری کم فہمی کو اتنا فہم ضرور دیا ہے کہ:

صد قطرہ و موج محو طوفاں گردد
کز دریا گوہرے نمایاں گردد

اور یہ بھی کہ:

اسد ہر جا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے

بارہ ابواب اور چھ سو اٹھتر صفحات پر محیط گوپی چند نارنگ کی 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' اردو تنقید کا باغ تازہ ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے

(طویل مضمون کا ایک حصہ)

○

خصوصی مقالہ

نظام صدیقی

غالب کی تخلیقیت اور تاریخ سازنئی بازیافت

اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے مابعد جدید تناظر میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے غالبیات کے ضمن میں اولین معتبر ترین تنقیدی کتاب 'یادگارِ غالب' (1897) اور عبدالرحمٰن بجنوری کی حیران کن 'تحسین شناس کتاب' 'محاسنِ کلامِ غالب' (1921) کا ارتفاع کر غالب شناسی کے حسین و زریں سلسلہ میں ایک یکسر نئے تخلیقیت افروز اور معنویت آفریں فکریاتی درِخاور کو کھول دیا ہے جس سے غالب کے فکر و فن کا آفاق ایک نئے اور انوکھے شعرستان، شعورستان اور اشعرستان میں منقلب ہوگیا ہے۔ اس نوتواریخ ساز غالب افروزی نے صرف غالب کے نئے جمالیاتی فینومینا (Phenomena) 'مظاہر' کو ہی نہیں بلکہ انوکھے معنویاتی نومینا (Noomena) 'معنوی اور باطنی اعماق' کو پہلی بار شونیتا، مہا شونیتا اور پرم شونیتا کے بودھی فکری وسائل اور 'نئی تھیوری کے تیسرے رخ' کے اصول حقیقت (Reality principle) کے ثقافتی اور جمالیاتی حربوں سے مزید روشن اور فروزاں کردیا ہے جس سے اہلِ ذوق، اہلِ دل، اہل دانش اور اہل بینش قاری کا قلب و ذہن حسب مراتب بقدرِ ذوق و عرفان نورستان، انورستان اور انوارستان بن جاتا ہے۔ اس ذہنی اور باطنی کایاکلپ کے باعث اس کے اندر اس غالب پیا کتاب کو ختم کرنے کے بعد بھی ایک بیکراں روح تجسس (Spirit of Enquiry) ہمیشہ کے لیے بیدار ہوجاتی ہے کہ اس کے اندر اچانک یہ مخفی، بحت معنویاتی نورِ اکبر (پرم پورڑتا) کیسے جگمگایا؟ یہ بیکراں تازہ کار اور نادرہ کارنئی جمالیاتی، قدریاتی، وجودیاتی، عرفانیاتی اور معنویاتی تحقیق، تنقید، تفسیر، تعبیر اور تنویر کیسے وجود میں آئی؟ یہ بیک وقت متن اساس تعبیر اور تناظر اساس تنویر سے فروزاں ہے اور 'شونیتا' کے ہند ایرانی اور سبک ہندی کے کثیرالمعانی حوالہ جات کے لامحدود ثقافتی

مراکز سے منسلک ہے اور غالب کے کلام یا متن کے معانی اور مفاہیم میں غیر معمولی معنویاتی وسعت آفرینی، نئی نکات یاتی اور نتائج یاتی (New Practices) کثرت افروزی، نوانسانیاتی قوت انگیزی اور انوکھے جمالیاتی تاثر کو بیدار اور متحرک کرتی ہے۔ غالب پر انیسویں اور بیسویں صدی میں لکھی گئی نصف درجن قدرِ اوّل کی تصانیف اور تالیفات سے ایسا بیکراں نیا معنویاتی، وجودیاتی اور عرفانیاتی تجربہ تو کبھی نہیں تمناور ہوا؟ آخر کس ناقابل تسخیر شعری 'جدلیاتِ نفی' سے یہ نوفکری اور معنویاتی فکرانگیز تنقیدی 'انضمام ضدین'[1] کی تہ در تہ پرتیں وجود پذیر ہوئیں جو بالآخر احدیت افروز ہیں۔ یہ اکیسویں صدی کے ربع اول کا سب سے ممتاز بڑا ہی متحیر کن نوتعبیراتی اور تنقیحاتی معجزہ ہے جو یکسر مختلف اور جداگانہ رنگ اور آہنگ میں خونِ جگر سے کشید ہے۔

پروفیسر نارنگ نے فی زمانہ نئی غالب فہمی، نئی غالب شناسی اور نئی غالب سنجی کے باقاعدہ نئے مخاطبہ (ڈسکورس) کی بسم اللہ کردی ہے۔ اس یگانۂ روزگار نابغہ نے اپنی مایہ ناز کتاب 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کو بیک وقت قدیم اور عظیم تر ہندستانی ثقافت کی زندہ، نامیاتی اور متحرک روایت 'سنسکرت شعریات کی بودھی اور ناگارجنی شونیتا' سے 'نئی تھیوری کی تیسری کائنات' (یا نئے عہد کی تخلیقیت) تک سے یکسر ہم آہنگ کردیا ہے۔ ہمارے پیشرو بزرگ ناقدین میں کسی کی بھی تحقیقی اور تنقیدی رینج اتنی وسیع اور بلیغ تر نہیں ہے۔ یہ تنقیدی کتاب بین العلومیت اور بین الثقافتیت کی کھدان تو ہے ہی، لیکن نارنگ اس سے بھی کہیں آگے بڑھ کر ماورائے علومی (Trans-disciplinary) تحقیق وتنقید کے نئے طریقہ ہائے کار اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہ بین العلومی تحقیق میں یکسر نئے اور تازہ کار و نادرہ کار انکشافات، معروضات اور ترقیات ہیں جو ماورائے علومی اور ماورائے متنی تفکرات سے جوڑنے والے ہیں۔ نارنگ 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' میں متن کی مابعدالطبیعیات (The metaphysics of text) کے ماورائے متنی تفکرات، جہات، اطراف اور جوانب کے حقائق کا تجزیہ اور تحلیل بھی کرتے ہیں۔ نارنگ نے مجموعی طور پر معاصر اردو تنقید میں یکسر نئی اور اچھوتی دھرتی یا کنواری برف

کو نہایت عمدگی اور قرینہ سے توڑ دیا ہے۔ زندہ بہتے پانی کا یہ سرچشمہ ابد تک جاری رہے گا۔ مابعد جدید تناظر میں نئے مسائل اور نئے مباحث کی نئی بنیادیں انھیں کی قائم کی ہوئی ہیں۔ نئے تنقیدی نکات اور نتائج کی نئی منصفانہ بحث اگر نکلے گی تو انھیں سے نکلے گی۔

یہ کس 'بہشت شمائل' کی آمد آمد ہے
کہ 'جز جلوۂ گل' راہ گزر میں خاک نہیں

غالب کی اس حسن آگیں اور معنویت انگیز غزلیہ تشکیل میں 'بہشت شمائل' محبوب در حقیقت 'نور شمائل محبوب اکبر' کا اشاریہ کنندہ (Signifier) ہے جس نے 'شونیتا' کی بیکراں گونج میں ذو معنی 'آمد آمد' کے اشاریہ (Sign) سے اچانک مخفی اور بحت معنویاتی نور اکبر' (Signified) اشاریہ کتاب یا معنی نما کو فروزاں کر دیا ہے اور 'راستہ' میں بیکراں 'جلوہ نور' محیط ترین ہے۔ وہاں مادیت کی کثافت کا گزر ہی نہیں ہے۔ غالب نے ردیف میں 'خاک نہیں' کی محاورہ آرائی سے شونیتا (No-thingness) کے پس منظر میں نوریں، انوریں اور انواریں معمورہ (Full-ness) کو تمام جمالیاتی رعنائیوں اور معنویاتی توانائیوں کے ساتھ طرفہ استعاراتی اور علاماتی سطح پر بیک وقت عیاں و نہاں کر دیا ہے جس سے تحیرزا سریت کے مخفی وجودیاتی اور عرفانیاتی ابعاد (Ontological Dimension) نور فشاں ہو گئے ہیں۔

یہ شعر بیک وقت بہت بڑا جمالیاتی اور معنویاتی متناقضہ ہے جو بیک وقت قرآن حکیم کے 'شدید القویٰ ذومرۃ' (صاحب جلوہ) کی طرف نشان کناں ہے اور وید مقدس رگ وید کے 'پرگیا نام برہم' کی طرف دال ہے کہ 'مطلق شعور و آگہی برہم' ہے۔ یہاں Absolutely Shunya نہ صرف Absolute Awareness کی جانب بلکہ حقیقی معنوں میں Absolute Abstract Being (تجلی اکبر) کی جانب اہلِ بینش قاری کی توجہ کو بھرپور طور پر مرکوز کر دیتا ہے جو بیکراں عدم، غیاب، غیب اور اخفی کے تاریک حجابِ اکبر میں 'مخفی خزانۂ اکبر' یا 'منبع نور' یا 'منبع آب حیات' کے مانند روشن پیغام ہی نہیں دیا ہے — بلکہ ''اگر کچھ جاننے اور حاصل کرنے کی آرزو ہے تو ازخود حاصل کرو۔ روشنی یا معنی تک ازخود پہنچنا افضل ہے۔'' خود غالب کہتے ہیں — ''میں تلمیذ الرحمٰن ہوں اور معنی کی تاریکی کو

اپنے گوہر استعداد کی روشنی سے دور کرتا ہوں۔'' البتہ اس راہ حقیقت میں ہر نوعیت کی تعینات سے ماورا ہونا، بے لوث ہونا حقیقی آزادی اور حقیقی تخلیقیت ہے۔ کبھی کبھی کسی حقیقی آزادی کوش، کسی حقیقی تخلیقیت کوش عارف اور رِشی کے 'عین بینش اکبر، عین دیدِ اکبر اور عین دیدار اکبر (Philosia) میں وہ برافگندۂ حجاب ہوتا ہے۔ فلوسفیا (فلسفہ) تو فولوسفیا ہے۔ وہ نورِ اکبر (آدّیا جیوتی) سے محروم ہے۔

اسی وسیع ترین اور رفیع ترین بین العلومی اور بین الثقافتی پس منظر میں عبدالرحمٰن بجنوری کا یہ 'فوق شعوری جدلیاتی جملہ' غالبیات کی تاریخ میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو چکا ہے جو خود کو اکیسویں صدی کے ماورائے علومی اور ماورائے متنی فکریات سے جوڑنے کی نامیاتی قوت رکھتا ہے۔

''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ وید مقدس اور دیوانِ غالب''

نارنگ اپنی تاریخ ساز 'غالب' میں اپنی غیر معمولی تحقیقی بصیرت اور نوری، کشفی اور فوق تنقیدی شعور و آگہی سے اس ثقافتی اور جمالیاتی صداقت کو منکشف کرتے ہیں۔

''بجنوری کا جملہ اعلیٰ پایے کا تخلیقی جملہ ہے اور اس کی تخلیقیت اس کی جدلیاتی وضع میں ہے۔ اردو تنقید خواہ کتنا ہی اسے غیر سنجیدگی سے لے، یہ اردو کے اجتماعی حافظہ میں نقش ہو چکا ہے۔ یہی اس کی معنویت کی دلیل ہے۔ جملے کے دو حصہ ہیں۔ پہلے میں کہا ہے کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ اس کے بعد دو نام لیے گئے ہیں۔ پہلے وید مقدس، پھر دیوانِ غالب۔ وید مقدس کے الہامی ہونے میں کوئی انوکھی بات نہیں۔ جملہ میں تخلیقی شان اور قولِ محال کی کیفیت اس کی ساخت میں وید مقدس کے ساتھ دیوانِ غالب کو وابستہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر دیوان غالب کو یہاں سے ہٹا دیں تو جملہ جملہ نہیں رہتا اور بے مایہ ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر وید مقدس کے ساتھ اسی سانس میں دیوانِ غالب بھی پڑھیں تو جملہ ایک High Pitch پر پہنچ کر حیرت اور سرّیت سے سرشار ہو جاتا ہے اور اس میں ایک الوہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ گویا جادوئی کیفیت اکیلے وید مقدس سے نہیں بلکہ وید مقدس کے ساتھ دیوانِ غالب کو ہم

رشتہ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔" (باب دوم، ص 59، بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس)

آخر میں نارنگ نے اردو کی نام نہاد مدرسانہ تنقید کے علمبرداروں کی میکانکی منطقی عقل کا ارتفاع کرتے ہوئے نہایت ثقافتی ژرف بینی سے اپنی بے لاگ رائے کا اظہار کردیا ہے جو بے جا طرفداری کی قتیل نہیں ہے۔

"بجنوری کا کمال یہ ہے کہ اس نے اسے وید مقدس کے ساتھ ملا کر ایک پرلطف قول محال بنادیا۔ قول محال کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ جو حل نہ ہوسکے یا جو عقل عام سے بعید ہو۔" "وید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور استعارہ بھی دیوانِ غالب کے تناظر میں۔ اگر یہ تناظر اور ہم رشتگی نہ ہوتو جملہ بن ہی نہیں سکتا۔ گویا ساری معنویت جو قول محال کی جادوئی فضا اور انوکھے پن کو قائم کررہی ہے دیوان غالب کو وید مقدس کے سیاق و سباق میں رکھنے سے بنی ہے۔ میکانکی اور منطقی تحلیل نہ تو مناسب ہے نہ ضروری۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کیا وید مقدس کے استعارے کی چھوٹ فوق شعوری آرکی (نخشتمثالی) پرچھائیوں پر نہیں پڑرہی، یا مغل کلچر یا سبک ہندی کے صدیوں پر پھیلے ہوئے نیم تاریک، نیم روشن رشتوں پر جو نظر نہ آنے والی زیرزمین جڑوں کے تفاعل سے جڑے ہوئے ہیں اور جن کی کوئی معروضی تحلیل ممکن نہیں۔ یوں دیکھیں تو یہ جملہ پرلطف بھی ہے اور بامعنی بھی۔" (ص 69، بجنوری، دیوانِ غالب اور وید مقدس)

اکیسویں صدی کے مابعد جدید تناظر میں نارنگ صاحب نے اپنی کتاب 'غالب' کے باب دوم میں عبدالرحمٰن بجنوری کی دوبارہ نئی تعبیر اور نئی تجدید کی ہے اور ان کو ازسرِنو قائم کردیا ہے۔ بعینہٖ "حالی، یادگارِ غالب اور ہم" میں حالی کے ہی پیش کردہ غالب کے بیس اشعار کے سیاق میں اپنی جدلیاتی اور حرکیاتی نفی کی کارکردگی کی بھرپور تیز روشنی میں صدیوں کے بین التہذیبی، بین العلومی رشتہ سے آگے بڑھ کر ماورائے علومی اور ماورائے متنی فکریاتی اختلاط و ارتباط کو بھرپور طور پر روشن کردیا ہے اور غالب کی یکسر تفسیرِ نو، تعبیرِ نو اور تنقیحِ نو کو

بھی اکیسویں صدی میں دوبارہ زندہ، تابندہ اور پائندہ تر کردیا ہے۔

''حالی نے غالب کی ''طرفگیِ خیال اور جدت مضامین'' پر اپنی تنقید جن مثالوں پر قائم کی ہے اس پر ہماری تنقیح وتنقید اور تعبیرنو کی اشاراتی گفتگو یہاں ختم ہوتی ہے۔ حالی کے فرمودات اپنی جگہ نہایت مناسب اور معقول ہیں کہ طرفگیِ خیال اور جدت و ندرت مضامین غالب کی خصوصیاتِ خاصہ ہیں۔ اس بات کو تسلیم کرتے ہوئے ہم نے اپنے سوالات حالی کے متن ہی سے برآمد کیے ہیں کہ طرفگیِ خیال اور جدت و ندرت مضامین عمومی اصطلاحات ہیں جن کا اطلاق دوسرے شعرا پر بھی اسی طرح کیا جاسکتا ہے تو پھر غالب دوسروں سے الگ کیسے قرار پاتے ہیں؟ حالی کے زمانے تک عمومی تنقید برحق تھی، لیکن اکیسویں صدی تک آتے آتے غالب تنقید یہ سوال اٹھانے میں حق بجانب ہے کہ طرفگیِ خیال اور ندرت و جدتِ مضامین جس پر غالب کی عظمت کا دار و مدار ہے وہ ان کی تشکیل شعر میں قائم کیسے ہوتی ہے؟ تشبیہ و استعارہ و کنایہ وتمثیل وشوخی و ظرافت وغیرہ تو سامنے کے ہیئتی لوازم ہیں، ان کی کارکردگی وحسن کاری میں کلام نہیں، لیکن ان سب کے پسِ پشت کیا کوئی اور نظام بھی ہے؟ یا کیا غالب کے شعری قالب یا لسان کی داخلی ساخت میں کوئی تہ نشیں ہم رشتگی یا قدرِ مشترک اور بھی ہے جو تخلیقی عمل کی کسی خلقی، شعوری یا لاشعوری نہاد پر دلالت کرتی ہو، یا غالب کی افتادِ ذہنی کا لازمی حصہ ہو، یا کسی باطنی جوہری نظام سے انگیز ہوتی ہو۔ نیز اگر حرکیات یا جدلیات نفی کا تفاعل غالب کے تخلیقی عمل میں جاری و ساری ہے اور غالب کی سرشت و نہاد کا حصہ معلوم ہوتا ہے، تو اس کی نوعیت یا راز کیا ہے اور اس کی زیرزمین جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں؟ گویا ہماری کوشش حالی سے انحراف کی نہیں بلکہ فکرِ حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تشکیلِ شعر اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی جستجو سے عبارت ہے کہ شاید اس سے وہ سرشتہ ہاتھ آجائے جو غالب کے تخلیقی عمل کی جڑوں اور گہرائیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔'' (باب اول، ص 53، غالب: معنی

آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات)

کس منہ سے شکر کیجیے اس لطف خاص کا
پرسش ہے اور ''پائے سخن'' درمیاں نہیں

زیرنظر سادہ اور پُرکار شعری حسن پارہ میں غالب کی شخصیت اور فکر وفن کی جدلیات نفی (Dialective negation) معجزنما ہے جو ایک خاص کیفیت کی انتہاؤں اور منتہاؤں کو نہایت سادگی اور پُرکاری کے ساتھ بیک وقت عیاں اور نہاں کرتی ہے۔ شعر کی خارجی ساخت جس قدر سادہ ہے، داخلی ساخت اُسی قدر بیکراں معنویات اور سرمدی کیفیات کی امین ہے جو غالب کی خاص جدلیاتی وضع کا نشانِ امتیاز ہے۔ یہ شعر خفیف نشان ''شکر'' جلی نشان ''لطفِ خاص'' کی لطیف ترکیب کو بیک وقت استفہامیہ اور فجائیہ حسیات کے شدید تناؤ اور تصادم کے ساتھ منکشف کرتے ہوئے بیک وقت ''پرسش ہے'' اور ''پائے سخن'' کی معنوی اور کیفیتی تفریق کے آئینۂ واردات میں ردیف آرائی ''درمیاں نہیں'' کے تحیرانگیز التوا (Deferment) کو خاموشی کی بے صدا آواز کی اکبری تحریر تک پہنچا دیتا ہے۔ ''پُرسش ہے'' اور ''پائے سخن'' میں جو قطبیت اور افتراقیت کا متقاطعانہ آڑا ترچھاپن (Criss-cross) ہے، اس کا تخلیقی رمز شعری تشکیل کی داخلی ساخت کی رد تشکیلی جدلیت میں شدید طور پر پوشیدہ ہے جو شونیتا سے آگے کے مخفی مضمرات اور ممکنات کو نشان زد کرتا ہے۔ تمام فنونِ لطیفہ بالآخر لانہایت خاموشی کے سرّ الاسرار (Mysterium) میں لے جاتے ہیں۔

Silence is ultimate music. (Osho)

پروفیسر نارنگ اپنے باب سوم ''دانشِ ہند اور جدلیات نفی'' میں نہایت دیدہ وری سے نکتہ سرا ہوتے ہیں:

> ''ہندستانی فکر کا ایک موقف یہ بھی ہے کہ حقیقت علم سے باہر بھی وجود رکھتی ہے، یہ زبان کے نظام سے آگے کی منزل ہے، یعنی بے صدا آواز یا سکوتِ کامل یا خاموشی جو اُم اللسان یا جو زبانوں کی زبان ہے۔ خاموشی یا مَون (मौन) کو ہندستانی روایت میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہ زبان کا اصل الاصول

(Principle) یا سرچشمہ ہے۔ خاموشی بطور اصل زبان یا زبان کی کنہ کے حرکی تصور کا احساس سبک ہندی کے شعرا بالخصوص بیدل و غالب کے یہاں بہت گہرا ہے۔" (ص 79، دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی)

"شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ (रहस्य) یا بھید یا انسانی مقدر کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموشی' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شبد (کلام) خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'ان حد' کی ناد سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے (مستم زنوائے کہ نہ از تار برآمد)۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔ ان اشعار کے مضمرات سے سرسری گزر جانا خود پر ظلم کرنا ہے —

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے

گر خامُشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

ہوں ہیولائے دوعالم صورت تقریر اسد
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

بسانِ سبزہ رگِ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی احوالِ بیخوداں پیدا

خدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی
نگہ حیرت سوادِ خوابِ بے تعبیر بہتر ہے

(باب چہارم، ص 107، بودھی فکر اور شونیتا)

''سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری، بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں؟ کیا آج کا انسان فاشسٹی تعینات کے تحکمانہ غلبہ یا صارفیت یا افادہ پرستی کی یلغار میں خاموشی کی زبان کو بھول نہیں گیا ہے؟ انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان گویا کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرف انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔''

''جدلیت نفی (Dialective of Negation) کے فکر و فلسفہ کا قدیم ترین سرا اُپنشدوں تک پہنچتا ہے لیکن یہ ماورائی فکر ہے جو بعد کے وجودی اور متصوفانہ پیراؤں میں بھی روپ بدل بدل کر منتقل ہوتی رہی ہے۔ اس کی یکسر بے لوث، منزہ، غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل فقط بودھی فکر و فلسفہ میں ملتی ہے جس کے اثرات چینی جاپانی روایت تک چلے گئے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا سرچشمۂ فیضان بودھی فکر (شونیتا) ہے جو بجنسہٖ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے نہ یہ کوئی گیان دھیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے۔ ہر ہر موقف، ہر مظہر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد در رد کرنے کا، یا اس کو پلٹ کر، اس کے عقب میں دیکھنے کا۔ چونکہ دکھائی دینے والی حقیقت فقط اتنی یا وہی نہیں ہے جو وہ نظر آتی ہے۔ کائنات ایک تناقضہ ہے جس میں ہر ہر شئے اپنے غیر سے قائم ہورہی ہے اور ہر شئے چونکہ قائم بالغیر ہے۔ اس لیے اصلیت سے عاری ہے یعنی شونیہ

ہے۔ گویا (شونیتا) شونیتا بطور فکری طریق کا، سب سے بڑا کام، تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے زنگ کو دور کرنا ہے تا کہ تحدید کی دُھند چھٹ جائے، طرفیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔ گویا بطور فکری طریق کار، یہ 'صیقلِ آئینہ' کے لگ بھگ مترادف ہے جو عبارت ہے آہنی آئینہ پر بار بار لکیر لگانے سے کہ زنگ یا کثافت کٹ جائے اور آئینۂ قلب چمکنے لگے تا کہ 'حقیقت' کی جلوہ نمائی ہو۔ مگر روایتاً یہ طور ماورائی ہے جبکہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت اساس ہے۔ غالب کا منتہا عرفان نہیں انسان ہے۔ شونیتا غیر ماورائی اور اس حد تک بے لوث، منزہ اور علمیاتی (شعوریاتی) ہے کہ بطور سان کے ہے۔ سان کا کام دھار لگانا ہے۔ کاٹنا نہیں۔ شونیتا تعینات کے رد در رد یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شئے متناقضانہ ہے خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔''

''غالب کے سروکار ماورائی نہیں، ارضی و شعریاتی ہیں۔ غالب کا مقصود انسان، انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں، زندگی کے متناقضات اور معنیات کا نیرنگِ نظر ہے۔ چنانچہ غالب کی شعریات تک آتے آتے اس غیر ماورائی حرکیاتِ نفی کی خاصی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور یہ گوناگوں شعریاتی اطوار اور معنویاتی پیراؤں میں ڈھل جاتی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ہم نے اسے شونیتائی شعریات نہیں کہا۔ فقط شونیتا، غیر ماورائی اور جدلیات حرکیات سے مماثل یعنی ملتی جلتی شعریات کہا ہے۔ غالب کی جدلیاتی فکر کے گوناگوں طور طریقوں اور مختلف النوع پیراؤں کا اگر کوئی غیر ماورائی ارضیت اساس سرچشمہ ہو سکتا ہے تو وہ شونیتا مماثل حرکیات ہی ہے۔ یہ طریقِ محض یا طورِ محض ہے معمولہ و موصولہ کے زنگ کو کاٹنے اور آزادی و آگہی کے احساس کی راہ کھولنے کا۔ غالب کی فکری افتاد و نہاد میں جدلیات نفی اس حد تک جاگزیں ہے کہ یہ نہ صرف ہر نوع کی ''پابستگیِ رسم و رہِ عام'' اور ''پاداشِ عمل کی طمعِ خام'' کے خلاف مجتہدانہ کردار ادا کرتی ہے یا پیش پا افتادہ اور عامیانہ کی آلودگی کو کاٹتی ہے۔ بلکہ ہر معمولہ و موصولہ کو پلٹ کر طرفوں کو کچھ اس طرح کھول دیتی ہے کہ نادرہ کاری و حسن کاری کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے اور معنیاتی عرصہ بھی برقیا جاتا ہے۔ یہ ایک کرشماتی

عمل ہے جس کی کوئی دوسری نظیر صدیوں کی شاعری میں نہیں ملتی۔ غالب کا ذہنی تخلیقی عمل ہی کچھ اس نوع کا ہے کہ جس معمولی یا سادہ لفظ کو بھی وہ چھو دیتے ہیں وہ گنجینۂ معنی کا طلسم بن جاتا ہے۔ یہ شعریات اتنی بوقلموں، تہ در تہ اور رنگارنگ ہے کہ اس کی تمام سطحوں، جہات اور پہلوؤں کا احاطہ کرنا آسان نہیں۔ یہ متناقضانہ اور جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ نہیں تو کیا ہے کہ معنی لٹو کی طرح گردش میں آجاتا ہے یا لاینحل رہتا ہے اور اس کی کوئی تحلیل وتعبیر مکمل تعبیر نہیں ہوسکتی یا ہر تعبیر تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ یوں یہ شعریات، شعریاتِ محض نہیں رہتی، زندگی کے متناقضانہ بھید بھرے سنگیت کا حصہ بن جاتی ہے اور آزادیٔ کلی وکشادگی کی نوید دیتی ہے۔''

''جدلیاتی فکر کی یہ چنگاریاں جن کا آغاز نوجوانی میں ہوا تھا، بعد کے زمانہ میں بھی اڑتی رہیں:

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
دُردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

(ص 94، بودھی فکر اور شونیتا)

''غالب کی معنیاتی تشکیل میں جدلیاتِ نفی کے تفاعل سے اکثر وہ پیکر خیالی جن میں افتراقیت یا تقلیب یا رد در رد ہے، وہاں رد سے مراد تنسیخ نہیں، بلکہ تضادات کے تخلیقی تصادم سے بیچ کے عرصہ میں Gray Area کا خود مرتکز ہوجانا اور معنی کا میکانکی محدود تعریف کے ورا ہوجانا ہے۔ یہ کیفیت شونیتا مماثل ہے۔ شونیتا میں کلپنا (معمولہ تصورات)

اوڑیا ہیں۔ یہ شونیہ بے اصل ہیں۔ غالب کے یہاں بھی رائج خیالات، اعتقادات، نظریے، مسالک، معمولہ تصورات، سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔ اصل چیز روشِ عام یا پیش پا افتادہ یا معمولہ و موصولہ یا فہمِ عامہ کے جبر سے آزادی یا اوپر اُٹھ جانے کا احساس ہے جو معمولہ یا مانوس کو رد کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ طرفوں کے کھل جانے کا احساس اصلاً آگہی و آزادی کا احساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس میں بھی کہیں کوئی جبر، کوئی ادعا، کوئی ریاضت، کوئی زہد و اتقا، کوئی طمع، کوئی خوف، کوئی لالچ، کوئی جزا و سزا، کچھ بھی نہیں، ''سوائے انتہاؤں کو رد کرنے''، ''بیچ کا عرصہ'' اختیار کرنے اور دھیان یعنی فکر پر جدلیاتی دھار رکھنے کے، یعنی ایک رویۂ ذہنی ایک حالت قلبی کہ رنج و راحت، نشاط و غم، دُکھ سکھ، سرد و گرم زمانہ، عزت و ناموس، ذلت و رسوائی سب ہموار ہوجائیں اور 'گزراں' معلوم ہوں۔ یہ صدیوں کا سچ ہے ''زندگی ایک پل ہے۔ اس پر سے گزر جاؤ۔ اس پر گھر مت بناؤ۔''

اگر بدل نخلد ہر چہ در نظر گزرد
زہے روانی عمرے کہ در سفر گزرد

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپشِ نامۂ تمنا کا

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا کہیے

(ص 103، بودھی فکر اور شونیتا)

''دیکھا جائے تو ناگارجن ہوں یا شنکراچاریہ، ہائیڈیگر، بیدل یا غالب، سب حقیقت کی تُنہ کو سمجھنے کے متلاشی ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں بیدل و غالب شنکراچاریہ یا ہائیڈیگر کی بہ نسبت ناگارجن کے زیادہ قریب ہیں۔''

(ص 109، بودھی فکر اور شونیتا)

''ناگارجن زبان کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ تعقل اور تناقض سے قائم ہوتی ہے۔ اور اصل سے عاری ہے۔ اس کے رد در رد سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے وہ شونیتا ہے۔ لمحۂ فکریہ ہے کہ کیا غالب بھی زبان کے موضوعی تناقضات، ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر دیے ہوئے نظریے سے آگے جانا نہیں چاہتے یا معنی کے نیرنگِ نظر کا کھیل نہیں کھیلتے، یعنی کیا ہستی و نیستی، گناہ و ثواب، وجود و غیروجود، مجاز و حقیقت، جنت و جہنم، دیر و حرم، رنج و غم، نشاط و الم، سب کے سب زبان کے زائیدہ نہیں یا گمان بھر یا فقط زبان بھر نہیں۔ کیا غالب کے اندرون میں جودت کی جو آگ بھری ہوئی تھی اس کو دوبارہ دیکھنے، غالب کے متن کو ازسرِنو پڑھنے، یا سابقہ تعینات سے ہٹ کر نئی قرأت کی راہ کھولنے اور نئے سرے سے جملہ امور پر غور کرنے کی ضرورت نہیں؟''

(ص 110-109، بودھی فکر اور شونیتا)

محولا بالا اہم اور معنی آگیں امثال، اقتباسات اور سوالات سے جو بھرپور تصویر نمایاں ہوتی ہے بالآخر وہ غالب کی سابقہ تعینات سے آزاد ہوکر قرأت (Reading) اور نئی قرأت (New Close Reading) کے وسیلہ سے ازسرِنو تمام فنی اور فکری امور پر غور و فکر کی داعی ہے۔ ''غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' میں 'شونیتا' کا متحیرکن اور نوشعور انگیز تصور پہلی بار اردو ادب اور تنقید میں نہایت خوش فکری اور خوش اسلوبی

سے نارنگ کے تجربہ، زندگی، فکر اور خون کا جزو بننے کے بعد یکسر معروضی رنگ و آہنگ میں نو تحقیق اور نو تنقیدی پیکر اختیار کرگیا ہے۔ اس کی ساری چولیں ٹھیک بیٹھ گئی ہیں۔ 'شونیتا' کی تفہیم، تفسیر، تعبیر، تحسین اور تنویر کی درستگی (Preciseness) اور فکری زور و صلابت (Rigour) کی روح کو نارنگ نے شروع سے آخر تک اس پوری عظیم و ضخیم کتاب میں قائم و دائم رکھا ہے جو 678 صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ نئی مطالعاتی کاوش فکریاتی پل صراط پر ننگے پاؤں چلنے کے مترادف ہے۔ انھوں نے شونیتا اور جدلیاتی وضع کے افہام و تفہیم میں ہر ممکن تحقیقی، تنقیحی اور تنقیدی وسائل سے مدد لی ہے اور فلسفہ کی ڈسپلن کی رُو سے تخئیل کی رنگ آمیزی اور موضوعی خیال بافی سے ممکنہ حد تک گریزاں رہے ہیں۔ بودھی مفکروں اور ان کی مجتہدانہ بصیرتوں کی افہام و تفہیم میں انھوں نے فکریاتی اخذ و قبول سے بھی مدد لی ہے۔ جہاں ضروری تھا وہاں تلخیص و ترجمہ بھی کیا ہے۔ موضوع کا زور اور اثر و تاثیر برقرار رکھنے کے لیے اردو نقد و ادب میں بودھی اور ناگارجنی مفکرین کی معروضی تفہیمات اور تنقیحات بہت بڑا فکریاتی چیلنج تھا۔ وہ اس سے اپنی پوری کتاب کے وسیع تر کینوس پر مکمل طور سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ انھوں نے اردو ادب اور تنقید میں بہت بڑی تاریخی ضرورت کی تکمیل کی ہے۔

باب سوم 'دانش ہند اور جدلیات نفی' اور باب چہارم 'بودھی فکر اور شونیتا' پر منحصر ہے۔ اس کے مختلف عناوین نہایت چیلنج آگیں ہیں۔ (1) بودھی فکر برہمن واد کے خلاف، (2) ناگارجن اور شونیتا، (3) ویدانت اور شونیتا کا فرق، (4) شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں، (5) شونیتا اور نراجیت، (6) شونیتا بطور آزادی و آگہی، (7) شونیتا اور دریدا، (8) شونیتا خود کو بھی کالعدم کردیتی ہے، (9) شونیتا خاموشی اور زبان، (10) زین اور خاموشی کی زبان، (11) کبیر اور خاموشی کی زبان — کو نارنگ نے حددرجہ معروضی رنگ و آہنگ میں اپنے عظیم القدر شعور و فہم اور لسانی بصیرت و ادراک کے وسیلہ سے غیر معمولی تخلیقیت آگیں اور معنویت افروز اسلوب میں پیش کردیا ہے۔

اکیسویں صدی کے مابعد جدید اردو ادب و تنقید کے تناظر میں بھی اکثر نہایت منفی

انداز میں یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ ہمارے یہاں جتنی تھیوریز مروج ہیں وہ سب مغرب کا عطیہ ہیں۔ کیا ہند و پاک کے مفکرین کی کوئی تھیوریز نہیں، ماضی بعید میں مشرق میں قدیم فکریات کی بنیادیں (بشمول فلسفۂ لسان و فلسفۂ ادب) اس وقت قائم کی گئی تھیں جب مغرب میں مکمل تاریکی تھی۔ فلسفۂ لسان میں پاننی اور بھرتری ہری کی خدمات کو صدیوں نظرانداز کرنے کے بعد نئے فلسفۂ لسان اور نئے فلسفۂ ادب میں اب تسلیم کیا جانے لگا ہے۔ سوسیور نے اپنے مجتہدانہ فلسفۂ لسان کے لیے ذہنی فیضان سنسکرت کے فلسفۂ لسان کے علمبردار پاننی اور بودھی اپوہ سے حاصل کیا ہے۔ اُسی طرح ژاک دریدا کا افتراقیت اور التوائیت (Differance) کا فلسفہ بیشتر دِن ناگا اور ناگارجن کی شونیتا سے اور بودھی فلسفہ کی حقیقت در حقیقت کے فلسفہ سے مماثل ہے۔ علم و شعور کی سرحدیں نہیں ہوتیں۔ علمیات اور شعوریات عالم انسانیت کی بیش بہا متاع ہیں۔

باب پنجم 'سبک ہندی کی زرخیز روایت' سے بہت قبل ہی دانش ہند اور اسلامی تصوف کے درمیان بہت ساری مشابہتیں اور مماثلتیں دیکھ کر عالمی شہرت یافتہ مستشرقین الفرڈون کریمر، میکس ہورٹن، ہرٹ مین اور گولڈ زیہر اور ہمارے علما میں شبلی اور میکش اکبرآبادی اس جامع و مانع نظریہ کے علمبردار ہیں کہ اسلامی تصوف ہندستانی افکار عالیہ کا زائیدہ اور پروردہ ہے۔ ہندی تصوف کے مختلف مکاتب اسلامی تصوف کے فروغ میں اہم کردار کے امین ہیں۔ یہ خود سورج آسا صداقت کی روشن دلیل ہے کہ دونوں تصوفات کا نصب العین ایک ہے۔ اس لیے اس کی ابتدا کے حسین و زرّیں سلسلہ کو ہندوستان میں تلاش کرنا ناگزیر ہے۔ ہرٹ مین کا خیال ہے کہ زرتشتیت، بدھ مذہب اور اسلام کا محلِ اتصال وسط ایشیا ہے۔ بدھی تصوف اور بدھ کے مکاشفات کا غالب اثر وہاں سے ہی ایرانیوں کے توسط سے اسلام میں داخل ہوا۔ بنو امیہ کے عہد خلافت میں خصوصاً ادبیات میں سنسکرت کتابوں کے تراجم، مذہبی معارف، زاہدانہ اور صوفیانہ تعلیمات اور آداب نے مسلمانوں کے اذہان پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان ترجمہ شدہ کتابوں میں 'ادب الصغیر' اور 'ادب الکبیر' بے حد مشہور ہیں جن کو ابن مقفع نے ترجمہ کیا ہے۔ اس ضمن میں 'مہاتما بدھ اور بلوہر' نامی کتاب

شہرۂ آفاق ہے۔ یہ کتاب مہاتما بدھ کی زندگی کے کوائف، ان کے فقر و فنا (شونیتا) کے فلسفہ اور صوفیانہ طریقت، حقیقت اور معرفت کی تفسیر و توصیف کا مکاشفہ ہے۔ یہ روحانی نظارفہ داستانوی اسلوب میں مرقوم ہے جو خصوصی طور پر اس راہ نما نکتہ پر مرکوز ہے کہ مہاتما بدھ کسی استاد اور مرشد کے بغیر تن تنہا وہبی ذہانت اور الہام و الطافِ خداوندی کی روشنی میں جویائے حق ہوئے اور 'شونیتا' یا 'فنا' کے وسیلہ سے معرفتِ الٰہی تک رسائی حاصل کی۔ یہی اصول کشف و شہود ہے جو اسلامی تصوف میں نہایت فطری طور پر در آیا اور اسلامی صحیفوں میں مختلف پیرایہ میں منعکس ہوا۔ اس ضمن میں فارسی کی دو کتابیں 'بحارُالانوار' (انوار کے سمندر) اور 'عین الحیات' بہت مشہور ہیں۔ ان دونوں کتابوں کے داخلی فیضان کا سرچشمہ 'کمال الدین وتمام النعمۃ فی اثبات الغیبہ' ہے۔

(سرچشمۂ تصوف در ایران، سعید نفسی)

صوفیہ کے طبقۂ اول کے مشائخ فضیل بن عیاض (متوفی 187ھ)، شفیق بلخی (متوفی 174ھ) اور داؤد بلخی (متوفی 174ھ) بلخ کے باشندے تھے اور بلخ اسلامی تصوف کی تشہیر کا اہم مرکز تھا۔ اسلامی تصوف پہلے وہاں سے پھر خراساں کے علاقہ میں وجود پذیر ہوا تھا۔ اس کے بعد دوسرے اسلامی ممالک تک پھیلا تھا۔ بایزید بسطامی (متوفی 261ھ) اور ابوسعید ابوالخیر (367-340ھ) یہ دونوں بزرگانِ کرام خراساں میں پیدا ہوئے تھے جو طبقۂ اول کے صوفیہ میں شمار ہوتے ہیں۔ ابراہیم ادہم (متوفی 161ھ) جو تصوف کے اولین مشائخ میں شمار ہوتے ہیں، وہ اصلاً بلخ کے شہزادہ تھے۔ ان کی زندگی کے کوائف و احوال کو صوفیہ کے تذکرکار میں مہاتما بدھ کے کوائف و احوال کے مانند قلمبند کیا گیا ہے۔ بایزید بسطامی اپنے تلمیذ ابوعلی سندھی کی بابت گویا ہیں: میں ابوعلی سے توحید میں شونیتا، علم فنا کا درس لیتا تھا اور ابوعلی مجھ سے الحمد اور قل ھواللہ کا سبق پڑھتے تھے۔ (تاریخِ ادبی ایران: ایڈورڈ براؤن) بایزید بسطامی نواحِ بخارا کے باشندہ تھے اور ان کے شاگرد ابوعلی سندھی سندھ کے رہنے والے تھے۔ ان حقائق سے منکشف ہوتا ہے کہ اسلام کی ابتدا سے بہت قبل بودھ مذہب مشرقی ایران یعنی بلخ و بخارہ اور ماوراء النہر میں مروج تھا۔ اس کی عبادت

گاہیں اور صومعے اس علاقہ میں قائم تھے۔ خصوصی طور پر بلخ کی بدھ عبادت گاہیں بہت مشہور تھیں۔ (تاریخ ادبی ایران، ایڈورڈ براؤن)

اولین بزرگ صوفیا جو ان علاقوں سے وابستہ تھے، وہ بدھ مذہب کے صوفیانہ افکار، دنیاوی زندگی کے ترک اور دوسرے ہندی مذہبی فرقوں سے متاثر ہوئے۔ انجام کار ہندی صوفیانہ روایت اور اسلامی روایت میں ادغام ہوا اور اسلامی تصوف وجود پذیر ہوا۔ حسین بن منصور حلاج (مصلوب 309ھ) نے ہندوستان سے ایران واپسی کے بعد تصوف میں ایک غیر معمولی انقلاب برپا کر دیا تھا۔ شیخ فریدالدین عطار نے منصور حلاج کے حالات کے سلسلہ میں ان کی چین و ہندوستان کی سیاحت کا ذکر کیا ہے۔ وان کریمر نے انکشاف کیا ہے کہ صوفیا نے تسبیح کا استعمال بدھوں سے سیکھا ہے۔ اسلامی تصوف میں (بلا تردید و شک) وجودِ کلی میں ذات کی فنا کے تصور کا سرچشمہ بودھ اور ہندی تصورات ہیں۔ بعینہ سالک کے مقامات کی ترتیب و تربیت میں مسلمان صوفیا اور بدھ بھکشوؤں کے درمیان کافی مماثلت ملتی ہے۔ تصوف کے ان دونوں مسالک میں ذکر و فکر کا طریق کار بھی خاصہ مشابہ ہے۔ صوفیا اس کو 'مراقبہ'، 'اعتکاف' اور بودھ 'دھیان' کہتے ہیں۔ چین اور جاپان میں اس کو 'ژین' سے موسم کرتے ہیں۔ دونوں مسلک خرقہ پوشی، ریاضت و مجاہدہ اور خانہ بدوشی کے معتقد ہیں۔ ان کا آخری عین نصیب العین محو و فنائے ذات یا شونیتا ہے۔ یہی 'نروان' کا عینی اصول بودھ مذہب کا جوہر اصل ہے۔ اسی سے ناگارجن کا علمیاتی یا شعوریاتی تصور بھی مشتق ہے۔

نارنگ باب پنجم 'سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں) میں نہایت تحقیقی ژرف بینی اور تحقیقی تلاش و تفحص کے بعد انکشاف کرتے ہیں:

''بعض ایرانی ماہرین سبک ہندی کے ڈانڈے صاف صاف ''فلسفہ بودائی'' یعنی بودھی فلسفہ کی باریکی اور دقت نظر سے بھی ملاتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں امیری فیروز کوہی کا یہ بیان خاصا اہم ہے:

''کسانے کہ احتمال دادہ اند کہ از نظر باریکی و دقت فلسفہ بودائی

و ریزہ کاری و خیال بندی معماران و نقاشان در ہند شعر فارسی
ہم کہ بدآنجا رفت، بدیں صورت درآمد ...'' (مقدمۂ دیوان
صائب، ایران، 1345، ص 5)

یعنی یہ کہ ہندوستان کے بودھی فلسفہ (شونیتا) کی باریک بینی اور ہندوستان کے
معماران و نقاشان کی خیال بندی و ریزہ کاری کے ماحول میں جب فارسی
شاعری ہندوستان پہنچی تو اسی پیچیدہ کاری کے رنگ میں رنگ گئی۔''

فارسی کے دو مستند مورخین شبلی، ڈاکٹر نبی ہادی اور اکثر تذکرہ نویس رقمطراز ہیں کہ سبکِ ہندی کا سنگِ بنیاد فغانی نے رکھا۔ لیکن اس کو اثر و رسوخ صائب، کلیم اور غنی نے دیا۔ سبکِ ہندی کی اصطلاح جو برصغیر کی پانچ چھ سو برسوں کی شعری روایت کی زندہ اور دھڑکتی ہوئی مثال ہے، یہ تاریخ نگاری اور سبک افروزی کے عہد میں ایران میں وجود پذیر ہوئی۔ ایران میں مختلف مکاتیب کے طور پر جب 'سبک' وضع کیے جانے لگے تو 'سبک ہندی' کی اصطلاح ہندوستان کے فارسی گوشعرا کے لیے اختراع کی گئی۔ سبک ہندی کی تازہ کار اور نادرہ کار دِرایت فردوسی، سعدی، خاقانی، حافظ، خیام، نظامی، جامی اور رومی کی جلیل القدر شعری روایت سے مختلف اور جداگانہ ہے۔ فارسی کے اکابرین آج اردو غزل کو اس کا جائز وارث تسلیم کرتے ہیں۔

نارنگ کلاسیکی فارسی شاعری کے سیاقی تناظر میں سبک ہندی کی معنویت اور قدر و قیمت کو تحقیقی اور تنقیدی زاویۂ نگاہ سے فروزاں کرتے ہیں۔ اس میں ان کی معروضی تنقیح کے ساتھ ان کے غیر مشروط ذہن، فکر اور عمل کی آزادی بھی کارفرما ہے۔

''مغربی تھیوری کے مباحث میں روسی ہیئت پسندی کی اصطلاح، Russian Formalists کی اصطلاح بھی شروع شروع میں تحقیری (derogatory) مفہوم میں استعمال کی گئی، لیکن ان کا کارنامہ ذہنی اعتبار سے اتنا وقیع اور کھرا تھا کہ وہی اصطلاح بعد میں بجائے تحقیر و تخفیف کے تعظیمی مفاہیم میں قائم ہوتی چلی گئی۔ سبکِ ہندی کا معاملہ بھی چونکہ آر کی ثقافتی جڑوں اور مقامی ذہنی افتاد و مزاج سے جڑا ہوا تھا، اور مغل شعرائے ہند کی خیال بندی، دقیقہ سنجی اور پیچیدہ بیانی

فقط صنائع و مشاقی نہ ہوکر بہت کچھ اور بھی تھی، ان کا تخلیقی انفراد و امتیاز بھی
وقت کے ساتھ ساتھ راسخ ہوتا چلا گیا اور جیسا کہ ہم نے پہلے اشارہ کیا ہے،
آج یہ اصطلاح کم از کم ہندوستان کے علمی حلقوں میں بطور اعتذار نہیں بلکہ کسی
حد تک بطور انفراد و افتخار کے استعمال کی جانے لگی ہے۔ خاطرنشان رہے کہ نہ
صرف عرفی وفیضی ونظیری وظہوری بلکہ بیدل و غالب کی عظمت و معنویت کے
بہت سے دریچے کہیں نہ کہیں 'سبکِ ہندی' کی نیم تاریک نیم روشن تجریدی
گلیوں میں کھلتے ہیں۔''

(سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں، ص 127-126)

ڈاکٹر وارث کرمانی سبک ہندی کی پیچیدگی اور دبازت کو ہندستانی زندگی کی تکثیریت اور بوقلمونی کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔

''ہندوستان کے فارسی شعرا نے ابتدائی زمانے ہی سے یہاں کی مشترک
تہذیب کی عکاسی کے لیے فارسی کا ہندستانی اسلوب (سبک ہندی) ایجاد کیا تھا
جو متغائر زندگی کا احاطہ کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ سبک ہندی کے ابہام و
استعاروں میں در پردہ بات کہنے کی بڑی گنجائش تھی ... بلکہ کسی بھی مضمون سے
کئی مطالب نکل سکتے تھے۔''

(وارث کرمانی، Dreams Forgotten، ص 88)

سبک ہندی کی بحث میں بنیادی نکتہ بہر حال اس کی خیال بندی، دلیل سازی، دقت پسندی، دقیقہ سنجی اور معمائی گہرائی ہے۔ روسی اسکالر نتالیا پری گارنا کہتی ہیں کہ معنی آفرینی اور خیال بندی کی حامل بتیں تجزیے کے لیے سب سے زیادہ پیچیدگی کی حامل ہوتی ہیں کیونکہ ان کی تعمیر میں حصہ لینے والے عناصر کا صحیح تعین نہایت مشکل کام ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتی ہیں کہ اس بارۂ خاص میں اصطلاحات کا استعمال بے قاعدہ ہوتا رہا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ:

''مثلاً اس حلقۂ تصورات کے لیے کلیدی اہمیت لفظ 'معنی' کو حاصل ہے۔ لیکن
سبک ہندی کی شعریات میں یہ عربی الاصل لفظ کئی مفاہیم میں استعمال ہوتا

ہے۔ مثلاً 'خیال'، 'مطلب'، 'مفہوم'، 'خیالی تصویر'، 'خیالِ شاعرانہ' یا 'مدعائے شاعرانہ' وغیرہ۔'' (ص 18)

وہ مزید وضاحت کرتی ہیں کہ:

''موضوع، تصور، مضمون اور خیال ہمیشہ شاعری کا جزو لاینفک رہے ہیں۔ سبک ہندی کی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے خیال کے ان ذہنی قالبوں کو بیت کے اسلوب ساز عامل کا رتبہ دے دیا۔ ... (یعنی بیت کی ایسی فنی تشکیل جس میں ایک موضوع ایک تصور یا ایک خیال شاعرانہ بیت کی ساری فضا پر حاوی ہو جس کو نشوونما دینے کے لیے مخصوص تکنیک (وسائل) کی ضرورت پڑتی ہے۔ (چنانچہ) اس طرح کے اسلوبیاتی وسائل کو معنی آفرینی، خیال بندی، مضمون آرائی وغیرہ جیسے (ملتے جلتے) نام دیے گئے ہیں۔'' (ص 19)

غالب سبک ہندی کی زندہ، نامیاتی اور متحرک روایت کے امین اور اس کی زیرزمین تخلیقی جڑوں کے عارف تھے۔ انھوں نے نیتشے کے اونٹ (Camel) کے مانند سعدی، فردوسی، خاقانی، حافظ، خیام، نظامی، جامی اور رومی کو زندگی کا ریگستان پار کرنے کے لیے اپنی غالب اور متحرک شخصیت، فکر وفن کا جزو لاینفک تو ضرور بنایا تھا لیکن ان کی نابغۂ روزگار تخلیقی اور انتخابی (Eclectic) بصیرت نے آہستہ آہستہ ان کو شیر (Lion) بنادیا جس کے ایک ہاتھ میں نائے عظیم (Great Nay) کی تلوار تھی اور دوسرے ہاتھ میں اثباتِ عظیم (Great Yea) کی ڈھال تھی۔ انھوں نے اپنی فطری جدلیات نفی آگیں شعور و آگہی سے نو سو سالہ عظیم تر کلاسیکی فارسی شعری روایت کے مردہ عناصر (ردایت) سے بغاوت کی اور اس کی بیشتر زندہ روایت (ردایت) کی جست گاہ سے تخلیقی زقند بھر کر ہندوستان کے نئے عہد کی فارسی شعری تخلیقیت سے ہم آہنگ ہوگئے جس کے نئے شعری منظرنامہ پر مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو سے فیضی، عرفی، نظیری وظہوری تک اور طالب، کلیم، غنی اور ناصر علی سے بیدل تک تخلیقی حسن پاروں کی ایک کہکشاں جگمگا رہی تھی۔ اس نوتخلیقیت افروز اور نومعنویت پاش کہکشانی نومعنویاتی آفاق میں صحیح معنوں میں اسداللہ خاں غالب آہستہ آہستہ 'اخص' Rechild (ازسرنو بچہ) ہوگئے جو بظاہر دیکھنے میں بچہ جیسا معصوم نظر آتا

ہے۔ لیکن اس کی 'اخص' شعور و آگہی نہ سپہر پیا (نواں آسماں بوس) ہوتی ہے۔
نارنگ 'سبک ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں' میں اشارہ کنندہ ہیں:

''غالب پچیس تیس برس تک ریختہ یعنی اردو میں شعر کہتے رہے۔ یہ اُن کے ذہنی بلوغ کا زمانہ تھا، ساتھ ہی اپنی ذات کی تلاش اور اپنی آواز پانے کی جستجو کا بھی۔ لاکاں کہتا ہے کہ انسان بطور 'موضوع' خود اپنے خلاف منقسم ہے۔ اس کی بہترین مثال غالب ہیں، خود اپنا 'غیر' (Other) یعنی حددرجہ غیر مطمئن، بے قرار، مضطرب، کچھ ہونے کی زبردست خواہش میں مبتلا۔ انسان کی شخصیت، زبان اور ثقافت دونوں کے غلبہ میں رہتی ہے۔ یہ بھی 'غیر' ہی کی شکلیں ہیں جو تکمیلِ نفسیاتی میں حارج ہوتی ہیں۔ اور غالب کے یہاں تو یہ تخلیقی 'غیر پن' دوہرا ہے، یعنی ان کا نفسیاتی اضطراب فارسی کو زیرِدام لانا چاہتا ہے۔ جو 'غیر' کی بھی 'غیر' ہے۔ یہ عدمِ تکمیل کی وہ آگ ہے جو غالب کو درجۂ کمال تک پہنچنے کے لیے برابر مہمیز کرتی ہے۔ قدرت نے انھیں جودت و فطانت سے بھری ہوئی نہایت پرجوش طبیعت اور غیر معمولی قوت متخیلہ سے نوازا تھا۔ چنانچہ شروع ہی سے ان میں پرتکلف پیچیدہ بیانی اور باریک خیالی کا دباؤ اور متاخرین شعرائے فارسی سے بڑھ چڑھ کر شعر کہنے اور ان پر سبقت لے جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ بعض ابتدائی اشعار کی ملفوظی ساخت بھی خاصی پرتکلف اور مغلق ہے، لیکن ان میں بھی وہ شعلگی یا اس افتادِ ذہنی کی شررفشاں چاپ صاف سنائی دیتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ طرفگیِ خیال، معنی آفرینی اور درخشندگیِ اسلوب کی خاص پہچان بن گئی۔'' (باب پنجم، ص 138)

غالب کی غیر معمولی شعری تخلیقیت میں 'جدلیات نفی' یا 'تجدلیاتی گردش' جواہر اصل کے مانند حسن آرا اور معنی آرا ہے۔ اس کا جمالیاتی اور معنویاتی سراغ سبک ہندی کی حسین و زریں روایت میں ملتا ہے اور بیدل کی سریت میں بھی اس کے زندہ، تابندہ آثار و نوادرات کارفرما ہیں۔ نارنگ نہایت تنقیدی ژرف نگاہی سے اس کا انکشاف کرتے ہیں اور بھرپور طور پر شاعرانہ منطق کی مشروطیت کو نشان زد کرتے ہیں۔

''غالب کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم، محسوس سے نامحسوس کی طرف بڑھنے کی جدلیاتی خواہش ہے۔ وہ مضمون کے امکانات میں زیادہ سے زیادہ نئے اور انوکھے پہلو نکالنا چاہتے ہیں اور ایسا پہلے سے چلے آرہے یا متاخرین کے یہاں موجود یا موصولہ مضمون کو بے دخل کرنے، پلٹ دینے یا اُسے شق کردینے یا اس پر سوال قائم کیے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کے غیر شعوری حرکیات نفی کی طرف کھینچنے یا شعری منطق میں جدلیاتی متخیلہ کے کارگر ہونے سے بھی مضمون باریک سے باریک تر یا پیچیدہ سے پیچیدہ تر یا یکسر نادر اور انوکھا ہوجاتا ہے۔''

روسی اسکالر پری گارنا اس ضمن میں یہ نکتہ بھی اٹھاتی ہیں کہ مضامین کے پامال ہوتے ہوئے متاخرین کے زمانے میں یہ خیال عام تھا:

از بسکہ شعر گفتن شد مبتذل دریں عہد
لب بستن است اکنوں مضمون تازہ بستن

(غنی کاشمیری)

(آج کے زمانے میں شعر گوئی ایک ذلیل کام ہوکر رہ گیا ہے۔ نئے مضمون کی تخلیق گویا ہونٹ سی لینا ہے۔)

لیکن غالب چونکہ جدلیاتی وضع سے مبتذل یا معمولہ کو پلٹ دینے یا خیال بندی سے انوکھے اور طرفہ پہلو نکالنے پر قادر ہیں، غنی کے مقابلہ میں وہ مضمون کے بالیدن کا منظر پیش کرتے ہیں اور قیامت قامتوں کی جامہ زیبی کے پیکر سے نہ صرف منظر کو متحرک کردیتے ہیں بلکہ حسن آفرینی کے نقطۂ نظر سے بھی شعر کو لطف و انبساط سے بھر دیتے ہیں:

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
'لباسِ نظم' میں بالیدن مضمونِ عالی ہے

''خیال بندی اور مضمون آفرینی میں 'خیالی اور وہمی پیکروں' کے باہمی رشتوں، تلازمات اور لفظی مناسبت کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔''

(سبک ہندی کی روایت اور زیرزمین تخلیقی جڑیں، ص 141-140)

''غالب کے محولہ صدر شعر میں چند روزہ زندگی ماتم خانہ کی مثال ہے۔ ماتم خانہ کو غم سے نسبت ہے لیکن تلازمات کا جدلیاتی رشتہ غم کو آزادگی سے جوڑتا ہے۔ ماتم خانہ کی تاریکی کو شمع سے وہی نسبت ہے جو نسبت شمع کو روشنی سے، روشنی کو برق سے اور برق کو زندگی چند روزہ سے ہے۔ یوں برق کا خیالی پیکر ہاتھ آنے کے بعد نیا جدلیاتی مضمون بنانا ممکن ہوسکا کہ شمع ماتم خانہ کو برق سے روشن کرنا دال ہے آزادوں کو بیش از یک تنفس غم نہ ہونے سے۔ یوں دیکھیں تو تزئین عبارت جو بظاہر ملفوظی ہے، ایک فلسفیانہ خیال بند نظام پر استوار ہے جس میں غم، بمقابلہ آزادی اور ماتم خانہ، شمع، روشنی، برق، نفس وغیرہ تمام مناسبات کا ایک ہی نظام میں بندھا ہوا ہونا رسومیاتی ہے۔ لیکن ان کو کسی ایک نکتہ کے تحت ارتکاز میں پرُو کر ایک انوکھا رخ دینا اور نئی پرلطف بات کرنا تخلیقی ذہن کا کمال ہے۔ سبک ہندی کے اس ملفوظی و معنیاتی نظام کی تعمیر سازی میں کئی صدیاں صرف ہوئیں۔ یہ شاعر کی تخلیقیت اور اس کی قوت واہمہ کی جدلیاتی توانائی پر تھا کہ وہ اس صنعت گری سے معنیٰ تازہ کی نادرہ کاری کو کیسے قائم کرتا ہے یا فقط میکانکی کاریگری، صناعی یا مشاقی پر قانع ہوجاتا ہے۔'' (سبک ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں، ص 145)

غالب محولہ صدر شعر میں انسانیت پسندانہ نظریۂ حیات کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں۔ بقول نارنگ ''حرکیت، حوصلہ مندی اور آزادگی کا یہ نظریۂ حیات غالب کو عرفی و بیدل جیسے پیشروؤں سے ورثہ میں ملا تھا۔ لیکن غالب نے اپنے جدلیاتی رویہ سے اس پر جلا کی اور اس ذہنی رویہ کو اس حد تک تخلیقی زندگی کا لازمہ بنا لیا کہ ان کی طبیعت کسی طرح کی روایتی و رسومیاتی تحدید یا پابندی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ اول و آخر اپنے عہد اور مقتدرہ کے باغی ہیں۔ شعریات میں بھی، فکر و خیال میں بھی اور رسومیات اور عقائد میں بھی۔ اپنے عہد سے ان کا شدید ذہنی و تخلیقی تصادم زندگی بھر جاری رہا۔ مضمون آفرینی و خیال بندی جس کی داد ماہرین نے دی ہے، خیال رہے کہ بات فقط ہیئتی یا رسومیاتی رشتوں کی نہیں، لفظی مناسبتیں، تلازم، حسّی و وہمی پیکروں کے رشتے، ایہام و اصطلاحات،

یہ سب تو ہیں ہی، لیکن اصل چیز تو ذہن و فکر ہے جو ان سب کو انگیز کرتا، رشتے بناتا یا وہمی و خیالی شکلوں کو خاص تخلیقی زاویے سے وضع کرتا اور ان کو شعر کا قالب عطا کرتا ہے ورنہ یہ صرف مشاقی اور لفظی بازی گری بن کر رہ جاتی ہیں جیسا کہ اس عہد کے بعض شاعروں کے یہاں ہوا بھی ہے۔'' (سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں، ص 143)

محولا بالا شعری تشریح، تفسیر، تعبیر کی معروضی تنقیح کے بعد نارنگ غالب کے اپنے عہد اور متقدرہ سے شدید انحراف اور انقطاع کی نشاندہی کرتے ہیں اور غالب کے باغیانہ نابغہ کے تخلیقی رخ کو منکشف کرتے ہوئے صرف برف پوش ہیئتی مشاقی اور لفظی بازیگری پر دیدہ ورانہ سوال قائم کرتے ہیں اور غالب کے شعری نگارخانۂ رقصاں میں اس جدلیات اساس شعریاتی فشار کو براگندۂ غیاب کردیتے ہیں جس نے آئندہ دور میں غزل کی پوری بوطیقا میں یکسر انقلاب لادیا ہے اور بے محابا مختلف اور جداگانہ 'غالب شعریات' کی تشکیل کی ہے۔

''آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے یہاں فقط ہیئتی مشاقی ہے، غالب کے یہاں دہکتی ہوئی آگ ہے جو ہیئتی نظام کے نیچے سے لو دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیئتی کاریگری سطح شعر پر نظر آنے والا آئس برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں نیچے ہے جسے ٹھہر کر بہ نظر امعان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیات اساس شعریاتی فشار اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیر و زبر ہوگئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تنقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے پورے canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ حاشیے پر جاپڑے، اور جو حاشیے پر تھے وہ مرکز میں آگئے۔''

(سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں، ص 144)

''غالب فارسی گویانِ ہند میں سے بہت سے شعرا کا ذکر تعظیماً کرتے ہیں، ان کے مضامین سے مضامین اور متن سے متن بناتے ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے

کہ وہ کسی کو خود پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ دبازت و پیچیدگی سے غالب کی جدلیاتی نہاد کو ایک مناسبتِ فطری تھی، دیکھا جائے تو جو چیز سبکِ ہندی میں بطور چنگاری تھی، غالب کے یہاں وہ پورا آتشکدہ بن گئی ہے۔ غالب متاخرین میں طالب و اسیر و شوکت وغنی و ناصر علی کو بار بار یاد کرتے ہیں، معاصرین میں ناسخ و مومن و نیر وصہبائی وعلوی و آزردہ و شیفتہ کا تذکرہ کرتے ہیں، اور مغل شعرا میں عرفی و فیضی ونظیری وظہوری کی تعظیم وتکریم کرتے ہیں، لیکن 'ساختہ و پرداختہ'، وہ بیدل ہی کے ہیں۔ ذہنی وفکری اعتبار سے غالب کو جو کچھ بننا تھا وہ پچیس تیس برس کی عمر تک سبکِ ہندی کی شعری روایات اور بیدل کے زیرسایہ بن چکے تھے اور یہ اثرات اتنے گہرے اور تہ در تہ تھے کہ زندگی بھر ان کے ساتھ رہے۔ یہ ہمیشہ کے لیے ثبت ہوگئے اور تخلیقی دستخط بن گئے۔''

(سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں، ص 169)

معاصر اور فوری معاصر ادب میں نارنگ مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت کے وسیع تر منظرنامہ کے نئے مکالمہ اور نئے مخاطبہ کے اولین بیان کنندہ ہی نہیں بلکہ وہ صحیح معنوں میں نئے فکریاتی انقلاب کے اولین راہنما مفکر ناقد، محقق اور نئی اطلاقی تنقید کے بنیادگزار ہیں۔ انھوں نے مابعد جدید ادب میں ایک ایسے کشادہ ترین جمہوری (Space) کی تخلیق کی ہے جس میں 'ہند یوروپی' اور 'ہند ایرانی' کے مشترکہ جوہر اصل (Quintessence) کی بھرپور طور پر آمیزش ہے۔ اسی کو غالب اپنے افراسیابی اور تورانی آبا و اجداد کی زبان ہونے کا اقرار کرتے ہیں۔ اسی ایرانی تورانی فارسی زبان کی نئی تر و تازہ شاخ بیک وقت ایران و ہندوستان میں 'سبک ہندی' سے موسوم ہوئی۔ اس کا غالب اسلوب ہندوی جمالیات اور معنویات سے منور تھا۔ اردو اور ہندی زبان کے 'آدی کوی' مسلم الثبوت شاعر اور ماہر ترین موسیقی داں امیر خسرو نے اسی روح ترین مشترکہ سیاق میں اردو زبان کے لیے 'ریختہ' کا استعمال کیا تھا۔ علم موسیقی میں ریختہ ملی جلی راگنیوں اور راگوں کی آمیزش کو کہتے ہیں۔ اسی کشادہ ترین جمہوری ثقافتی عرصہ (Space) کا زندہ، تابندہ، پائندہ اور نمائندہ ترین تحقیقی اور تنقیدی صحیفہ نارنگ کی تصنیف کردہ 'غالب : معنی آفرینی،

جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' ہے جو بیک وقت اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کی عالمی نئی تھیوری کی تیسری کائنات کی روح سے بھی فروزاں ہے۔ یہ مشرق اور مغرب کی معنویات کا نیا سنگم ہے جو یکسر ایک نیا اور انوکھا جامع تر خواب عرفان (ویژن) عطا کرتا ہے جو انضمام ضدّین کا امین ہے۔

'لذتِ معنی' نہیں کچھ لذتِ صورت سوں کم
'حرفِ بامعنی' ہے جیسے بوسۂ خوبانِ لذیذ

(ولی دکنی)

غالب کا 'حرفِ معنی' تو گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ اب اس کی مزید طلسم کشائی خاطر نشین ہو۔

''غالب کے ایک اور بڑے رمز شناس حمید احمد خاں نے بیدل کے ضمن میں مراۃ الخیال کی ایک روایت نقل کی ہے:

''ایک مرتبہ نواب شکر اللہ خاں کی مجلس میں مرزا بیدل اور شیخ ناصر علی دونوں جمع تھے۔ بیدل کے اس مطلع کا ذکر آگیا:

نشد آئینۂ کیفیتِ ما ظاہر آرائی
نہاں ماندیم چوں معنی بچندیں لفظ پیدائی

(آرائشِ ظاہری نے ہماری اندرونی کیفیت کو کبھی آشکار نہ کیا۔ اتنے لفظوں کے ہوتے ہوئے بھی ہم 'معنی' کی طرح پنہاں ہیں۔)

ناصر علی نے کہا کہ دوسرا مصرع خلافِ دستور معلوم ہوتا ہے کیونکہ معنی لفظ کے تابع ہے۔ لفظ جب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بخود ظاہر ہوجاتا ہے۔ بیدل نے ایک حقارت آمیز تبسم کے ساتھ اپنے نامور معاصر کو جواب دیا: وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دیتے ہیں، اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔ مثلاً انسان کی ماہیت ان شرحوں اور تفصیلوں کے باوجود جو کتابوں میں درج ہے، بالکل نہیں کھل سکی۔ بیچارے شیخ ناصر علی یہ جواب سن کر خاموش ہوگئے۔'' (مراۃ الخیال، ص 296،

بحوالہ مرقع غالب، حمید احمد خاں)

''معنی کے اس نکتہ پر آ کر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزر و مد لفظ کے ماورا ہو جاتا ہے اور معنی لامتناہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ دریدا اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے، بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا ہر چند کہ بظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سمانہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کرسکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔ یوں معنی ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ معنی سیال ہے۔ مزید یہ کہ حاضر معنی ہی سب کچھ نہیں، معنی سیاق کے ساتھ ساتھ تخلیق ہوتا ہے۔ معنی غیاب میں بھی ہے اور زماں کے زیر و بم کے ساتھ التوا میں بھی۔ بیدل کی دقیقہ سنجی، معنی بندی، خیال آفرینی اور سریت کا غالب کی شعریات سے جو رشتہ ہے وہ جتنا نمایاں ہے اتنا پنہاں بھی ہے۔ سبک ہندی میں سب سے زیادہ اعتراض بیدل ہی پر کیے گئے اور 'خارج از آہنگ' بھی انھیں کو قرار دیا گیا۔ لیکن سبک ہندی کی روح تک پہنچنے کا سب سے اہم باب بھی بیدل ہی ہیں، اور غالب کے فلسفیانہ تجسس و معنیاتی ابداع و عظمت کی کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک بیدل نظر میں نہ ہوں۔''

(سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں، ص 170)

بیدل کی شعریات اور غالب کی شعریات کی ہم رشتگی جس قدر عیاں ہے، بیک وقت اس قدر نہاں خانۂ راز بھی ہے۔ غالب کے بیکراں فلسفیانہ اشتیاق، روح تفتیش (Spirit of Enquiry) معنویاتی تخلیقیت، بوقلمونی، جمالیاتی رُفعت اور گہرائی و گیرائی کی بابت کوئی مخاطبہ صحیح معنوں میں اسرار کشا نہیں ہوسکتا، جب تک بیدل کی جمالیات اور معنویات کا وسیع اور رفیع تر فکر و نظر کا دائرہ پیشِ نگاہ نہ ہو اس کی تہ شناسی کی بابت خود غالب کا عقیدت آگیں اعترافیہ خاطر نشیں ہو۔

''بیعت بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحائی دکھاتا ہے اور چونکہ خامۂ بیدل میرا خضرِ راہ ہے، اس لیے سخن میں گمرہی کا مجھے کوئی خوف نہیں۔'' — غالب

''قبلہ ابتدائے فکر وسخن میں بیدل و اسیر وشوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔ چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرز بیدل میں ریختہ لکھنا
اسداللہ خاں قیامت ہے

پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا گیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہوگیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے۔''

— بنام عبدالرزاق شاکر (عود ہندی، ص 204)

برصغیر ہند کے قبل نوآبادیاتی عہد میں بیدل اور غالب کی فکر و فن حاشیائیت (Subalternism) کا شکار تھا۔ مقتدرہ کے اس شعریاتی اور معنویاتی تجاہل عارفانہ میں ایک طرف اہل زبان کلاسیکی ایرانی فارسی شعرا کا برتری وتفوق کا جذبہ اور شعور کارفرما تھا تو دوسری طرف مقامی اور قومی مستشرقین بھی ان کی پیچیدہ بیانی، نزاکت خیالی اور دقت پسندی کی بابت نہایت تحقیر اور تنقیص کا متعصبانہ رویہ رکھتے تھے اور ان کو قطعی طور پر دوسرا (The other) تصور کرتے تھے۔ ان کی غیر معمولی جمالیاتی اور معنویاتی عطیات کو بے توقیر قرار دیتے تھے۔ اس ضمن میں کلاسیکی فارسی شعرا کے (علاوہ) ہندی ارباب قلم بھی پیش پیش رہتے تھے۔ ان صاحبان فکر ونظر میں آزاد بلگرامی سے امام بخش صہبائی، محمد حسین آزاد، شبلی حتیٰ کہ حالی تک شامل تھے۔ سبکِ ہندی کی اصلاح جو برصغیر کے پانچ چھ سو برسوں کا احاطہ کرتی ہے، وہ قبل نوآبادیاتی عہد سے نوآبادیاتی دور تک گردن زدنی تھی۔ سراج الدین علی خاں آرزو اور شیخ علی حزیں کی قلمی جنگ میں یا پھر خود غالب وقتیل، منت، مکین اور واقف کی لسانی رزم آرائیوں میں بھی اس بوطیقائی اصطلاح کا استعمال نظر نہیں آتا۔ حتیٰ کہ فارسی شاعری کے تذکروں، محمد حسین آزاد کی آبِ حیات، حالی کی یادگار غالب یا شبلی کی شعرالعجم میں بھی اس شعریاتی اصطلاح کا تذکرہ تک نہیں ملتا۔ شبلی تو شعرالعجم کی جلد سوم، چہارم اور پنجم میں سبک ہندی کے مشاہیر فارسی گویوں خصوصاً ناصر علی اور بیدل کی شدید

مذمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے یکسر قابل اعتنا تو کیا ہمیشہ راندۂ درگاہ ہی تصور کیا۔ ستم برآں خود بیسویں صدی کے نصف اول کے اردوئی نوآبادیاتی شعر و ادب میں خصوصاً غالب کے سلسلہ میں نواب امداد امام اثر، علامہ عبدالملک بہاول پوری، ڈاکٹر عبداللطیف، شاد عظیم آبادی، جمیل مظہری اور سب سے بڑھ کر یگانہ چنگیزی کی دھماکہ خیز منفی تنقیدات و تنقیحات وقت کی ایک گردش کے باعث 'گردِ طاق نسیاں' ہوگئیں۔ یہ سب غالب پر آتش کو فوقیت دیتے تھے۔ ان نام نہاد 'ہندی مستشرقین' نے مغرب گزیدہ مستشرقین کو بھی مات دے دی تھی۔ مغربی مستشرقین تو یوروپی استعماری ذہنیت اور عصبیت کے باعث پورے مشرقی ادب و ثقافت کو ہی مغرب کے سامنے غیراشرافیہ، غیر ترقی یافتہ اور اجلافیہ (حاشیائی) تصور کرتے تھے۔ یہ خورشید نیمروزی حقیقت ہے کہ سبک ہندی بطور اصلاح، تاریخ نویسی اور سبک شناسی کے دور میں ایران میں ہی وضع ہوئی ہے۔ آج مابعد نوآبادیاتی عہد میں خود جدید اور مابعد جدید ادب کے ایرانی اکابرین بغیر کسی نفسیاتی پس و پیش کے اردو غزل کو سبک ہندی کا جائز جانشیں اور وارث تصور کرتے ہیں۔

فی زمانہ عالمی مابعد نوآبادیاتی عہد میں 'مخالفِ استعماریت پسند ادب' (Anti-imperial literature) کے حوالہ سے ایڈورڈ سعید، ہومی بھابا اور گائتری چکرورتی اسپیواک نے ایک مشرقیت پسند تحریک چلائی۔ اس میں مشرقی ادب کی قدر و قیمت کو بحال کرنے کی باقاعدہ ایک منظم کوشش ہوئی۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی مایۂ ناز کتاب 'مشرقیت پسندی' (Orientalism) میں اس سفاک حقیقت کو برافگندہ حجاب کیا تھا کہ مغرب مشرقی ادب کو قطعی تسلیم نہیں کرتا ہے اور اپنی ثقافتی بالادستی کو قائم رکھنے کے لیے سیاسی مقتدرہ کا ناجائز استعمال کرتا رہا ہے۔ گائتری اسپیواک کا مقبول ترین مقالہ (Can the subaltern speak) ''کیا حاشیائی آدمی بول سکتا ہے۔'' اس مقالہ میں اسپیواک نے عالمی تناظر میں مغربی ادبیات کا محاکمہ کرتے ہوئے سیاسی دلائل سے اس سفاک ترین حقیقت کو بھرپور طور پر منکشف کردیا ہے کہ دنیا کے ہر ادب میں ذہنی تعصبات اور منفی

تاثرات کے عناصر غالب رہتے ہیں۔ اسپیواک نے اس بے رحم حقیقت پر زور دیا ہے کہ قبل نوآبادیاتی نظام میں ہمیشہ اس امر پر غالب توجہ مرکوز رہی ہے کہ آیا ہم (ہم سے مراد مغربی ناقدین) اس بات پر آمادہ ہیں کہ طبقاتی کشمکش ادب کا ناگزیر حصہ ہو؟

معاصر اردو ادب کے مابعد نوآبادیاتی عہد میں نارنگ نے پہلی بار ''بیدل، غالب، عرفان اور دانشِ ہند'' کے مبسوط اور مدلل و موثر باب ششم میں مشرق کے قبلہ کو صحیح معنوں میں 'قبلہ نما' بنا دیا ہے۔ عرفان اور دانش ہند کے صحیح تر اور عظیم تر تناظر میں نہایت فکر انگیز اور بصیرت افروز انداز میں بیدل اور غالب کو سبک ہندی کے جمالیاتی اور معنویاتی معیارات کا ہمہ رخی روشنی کا مینار ثابت کر دیا ہے اور غالب تنقید کی مختلف چھوٹی لکیروں کے آگے بہت بڑی نوثقافتی لکیر بے محابہ کھینچ دی ہے۔ یہ صرف اپنے گم شدہ اور مسخ شدہ مشترکہ ثقافتی وجود کی بازیافت نہیں بلکہ اپنے زندہ، نامیاتی اور متحرک ثقافتی ضمیر کی تعبیر نو ہے۔ نارنگ کا یہ عظیم و ضخیم نوثقافتی صحیفہ غالبیات کی روح کا مشرق ہے۔ اس کی نوتعبیراتی، تحقیقاتی اور تنقیداتی تابش سے ہر فکر و نظر کے شمس حقیقی جمالیاتی اور معنویاتی حرارت و تمازت اور علمیاتی و عرفانیاتی بصیرت کی بازیافت کر سکتے ہیں۔ جس کو مخصوص آہن پوش غیر ثقافتی تعصبات اور مشروطیت گزیدہ تاثرات کے باعث عمداً مسخ کیا گیا، انسانی یادداشت سے حذف کیا گیا اور نہایت شعوری طور پر حاشیے پر ڈھکیل دیا گیا۔ اس باب ششم کی پشت پر جس سالم و ثابت ثقافتی نظریۂ عالم (World View) کی روشنی کارفرما ہے وہ حقیقی مشرقی اور ہندی روایات کی زائیدہ اور پروردہ ہے۔ یہ حقیقی ہندستانی اسطورہ بینش (Philosia) اور دانش (Epistemelogy) کی نئی تعبیر ہی نہیں، نئی نوآبادیاتی جبریت کے منفی اثرات سے آزادی کا خواب عرفان (ویژن) بھی ہے اور نئی غالبیات کی مابعد نوآبادیاتی مطالعات کی معتبر، مستند اور موقر دستاویز ہے جس سے ہم بیک وقت اپنے مشترکہ مشرقی ہندستانی قومی اور ثقافتی وجود کی رمزوں کی طرف متوجہ ہونے کی زبردست ذہنی تحریک پاتے ہیں اور نئی انسانیات، نئی ہندستانیات، نئی پاکستانیات ہی نہیں نئی مشرقیات کے عظیم تر رُویا (ویژن) کی نودید و یافت میں کامران ہوتے ہیں۔

دانش ہند کے تناظر میں نارنگ کی نو بیدل شناسی اور نو غالب فہمی کی نتائجیت خیزی (New Pratices) متحیر کن اور نوعلمیات افروز ہے۔ ان کے تازہ کار اور نادرہ کار اسلوب کی سادگی اور برجستگی میں ہمالیائی اونچائی، گیرائی اور گہرائی حسن آرا اور عمل آرا ہے جو برسہا برس بیدل آگہی اور غالب آگہی کے غارِ حرا میں دھیان، گیان اور سادھی کا ابدی ارمغان ہے۔

''بیدل ہندوستان کے عظیم ثقافتی ورثہ کی پیداوار ہیں اور اس کے ایک اعلیٰ نقیب اور نمائندے بھی۔ بیدل نے ذہن و شعور میں دانش اسلامی و دانش ہندی کے سوتے کچھ اس طرح مل گئے ہیں کہ ایک نئی تخلیقی فکر وجود میں آگئی ہے اور اس کا فیضان براہِ راست غالب کو پہنچا ہے۔ بیدل کے وجدان اور نور بصیرت میں اس کا اپنا عہد تمام ابعاد اور گہرائیوں کے ساتھ موجود ہے اور زماں و مکاں سے ماورا ہوکر مبہم استعاروں میں لپٹے ہوئے اپنے ایمائی اسلوب کے ساتھ اس کا رُخ مستقبل کی طرف بھی ہے اور وہ ان بلندیوں کو بھی پالیتا ہے جن تک بیسویں صدی کے اختتام تک انسان کی رسائی ہوئی یا اکیسویں صدی کے آئینۂ وجود میں آج جو مسائل عکس ریز ہورہے ہیں وہ ان کو بھی انگیز کرتا ہے۔

یہ وہی بیدل ہے جس کو زمانے نے خارج از آہنگ قرار دے کر مسترد کردیا تھا۔ اس لیے ان کی فکر اپنے عہد میں اتنی اجنبی اور اتنی آگے تھی کہ ان کا زمانہ اس تک پہنچ نہ سکا تھا۔ بیدل کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے اور اس کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ اس کا یہ تصور کہ زمانیت، سخن سے ہے۔ سخن ہی نقش گری کرتا ہے اور سخن سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں۔ سخن مستقبل کی کروٹوں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ معنویت کے روایتی تصور کی جگہ معنی کے حرکیاتی تصور نے لے لی ہے اور زمانیت کی اُٹھتی لہریں متن کی نئی تعبیروں کی جلوہ گری کررہی ہیں۔ بیدل کا فکری نظام سریت آلود اور حرکیاتی تھا۔ غالب کی جدلیاتی گردش نے اس کے تمام رنگوں کو نہ صرف چوکھا کردیا بلکہ معنی کو برقیا کر دائمی طور پر اضطراب آشنا کردیا۔ یہ شعریاتی معجزہ سے کم نہ تھا۔ غالب کا متن معنی کی تند و تیز شراب کی تلخی سے بدمست ہے۔ آج اگر غالب کا

''ایک ایک شعر دشتِ امکاں کو اپنے نقشِ پا کے نیچے دبائے ہوئے ہے'' یا ''غالب کی آواز 'زود فہم' نہ ہونے کے باوجود 'جنت نگاہ' اور 'فردوسِ گوش' بنی ہوئی ہے تو وہ متن کی قوت کی وجہ سے ہے جو زماں کے محور پر معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ پچھلی صدی میں طرح طرح کے نظریہ سازوں نے متن کے پردۂ ساز میں اپنے اپنے دل کی دھڑکنوں کو سن لیا تھا اور اپنے اپنے غالب کو پا لیا تھا تو اس میں کیا کلام ہے کہ غالب کی جدلیاتی گردش اور اشکال و ایمائیت سے آج اکیسویں صدی کی گریزپا معنویت صاف جھانک رہی ہے اور قاری کی اپنی معنویت، متن کی معنویت سے مل کر نئے آفاق کے در کھول رہی ہے۔

غالب کی تخلیقیت اور متن کی قوت میں بیدل کا فیضان شامل ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اگر بیدل نہ ہوتے تو کیا غالب ہوتے؟ غالب کا کمال یہ ہے کہ غالب نے فکرِ بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے محیط اعظم کو جذب کیا بلکہ اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا کر اور اُسے اردو کی جادوبیانی عطا کر کے نہ صرف اپنی تخلیقی عظمت و معجز بیانی کا لوہا منوایا بلکہ ساتھ ہی بیدل کی اہمیت و معنویت کو بھی جریدۂ عالم پر ہمیشہ کے لیے ثبت کر دیا۔''

بیدل ایک بین مذہبی، بین روحانی، بین ثقافتی، بین لسانی اور بین فنونی شخصیت اور فکر و فن کے مالک تھے۔ وہ ویدوں، اپنشدوں کے علاوہ ہندو اساطیر، مہابھارت، رامائن، یوگ وششٹھ اور دیگر صحائف اور ثقافتی روایات سے آگاہ تھے۔ ان کو پراسرار کوائف جاننے اور روحانی رموز و نکات کے استغراق کا غیر معمولی شوق تھا۔ ان کے شاگرد بندرابن داس خوشگو بیدل کے ضمن میں 'تذکرہ سفینۂ خوشگو' میں رقمطراز ہیں کہ انھوں نے ہندستانی سنگیت میں مکمل مہارت حاصل کی تھی اور ترکی اور ہندی سے بھی بخوبی آشنا تھے۔ امیر خسرو کے مانند بیدل بھی بیک وقت خارجی اور داخلی جہانیان جہاں گشت تھے۔ اہلِ نظر انھیں 'ابوالمعانی' تصور کرتے تھے۔ اہلِ اعتقاد انھیں صاحبِ کرامات مرشدِ عظمیٰ تسلیم کرتے تھے اور معتقدین ان کو جنید اور شبلی کا ہم مرتبہ قرار دیتے تھے۔ ابن عربی اور مولانا روم سے جو متصوفانہ روایات مقبول تھیں، وہ ان کے شعری نابغہ کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بن گئی تھیں۔ خانِ آرزو بیدل کو فارسی شعری ادب کا ابن عربی کہتے تھے۔ ایک بار حضرت بایزید

بسطامی نے بارگاہِ خداوندی میں دعا کی تھی کہ مجھ کو کسی ایسے طریق عبادت کی رُشد و ہدایت عطا ہو جو مجھ کو مقبولیت کے درجۂ کمال پر فائز کردے۔ فوراً جواب مرحمت ہوا۔ یہاں 'کمال' کے بجائے 'نقص' درکار ہے۔ بیدل نے اپنی شاہکار مثنوی 'محیط اعظم' میں انکشاف کیا ہے:

کمال ترا کس خریدار نیست
متاعی بجز نقص درکار نیست

(کمال کی یہاں ضرورت نہیں، تیرا نقص ہی سب سے بڑی دولت ہے)

بیدل کا تخلص سعدی کے اس مصرعہ سے ماخوذ ہے۔

بیدل از بے نشاں چہ گوئد راز

راہِ طریقت، حقیقت اور معرفت میں دل کا بھی ارتفاع کرنا پڑتا ہے۔

نارنگ 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' میں غیر معمولی روحِ تجسس کے ساتھ تلاش مدام تلاش میں مستغرق ہیں۔

''ہندوستان میں کئی سو برس کی فارسی شاعری کی تاریخ میں بیدل ہر اعتبار سے ایک محیرالعقول شخصیت تھے۔ ان کے نابغۂ روزگار اور عبقری شخصیت ہونے میں شبہ نہیں۔ ان سے بہت سی خرق عادات روایات و کرامات منسوب ہیں۔ ان کے تذکرہ نگار بتاتے ہیں کہ ان کی زندگی میں ہدایت روحانی اور واردات باطنی کو خاص اہمیت حاصل تھی۔''

''بیدل نہایت پُرگو شاعر تھے۔ انھوں نے غزلیات کا جو عظیم سرمایہ چھوڑا ہے، اس کا مقابلہ کوئی فارسی شاعر نہیں کرسکتا۔ ان کے صرف غزلیہ اشعار کی تعداد ساٹھ ہزار سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ بشمول مثنویوں کے کل منظوم کلام کی تعداد ایک لاکھ آٹھ ہزار اشعار سے بھی اوپر ہے۔''

''بیدل نے چار مثنویاں لکھیں۔ 'محیط اعظم'، 'طلسم حیرت'، 'طورِ معرفت' اور چوتھی اور آخری 'عرفان'۔ 'چہار عنصر' اور 'رقعات' نثری تصانیف ہیں۔ (یہاں 'نکاتِ بیدل' کا اضافہ ضروری ہے) (نظام صدیقی)

نارنگ صاحب آگے فرماتے ہیں :''بیدل سے کچھ اردو شعر بھی منسوب ہیں۔ ذیل کے دو شعر میر تقی میر کے نکات الشعرا میں ملتے ہیں جنھیں بہت سے تذکرہ نگاروں نے نقل کیا ہے :

مت پوچھ دل کی باتیں وہ دل کہاں ہے ہم میں
اس تخم بے نشاں کا حاصل کہاں ہے ہم میں
جب دِل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

بیدل کی شہرت برّاعظم ہندوستان کے اطراف و جوانب میں بھی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دوست شکراللہ خاں کے ساتھ افغانستان کابل بھی گئے تھے اور وہاں پٹھانوں پر اپنی عجیب و غریب شخصیت اور شاعری سے ایسا جادو کیا کہ دور دور تک بیدل خوانی کے مدرسے قائم ہوگئے۔ شمال میں ولایت بدخشاں اور ماورالنہر اور ملحقہ علاقوں میں انھیں ولی کامل کا درجہ حاصل ہوگیا۔ بیدل کو افغانستان میں قومی شاعر کا درجہ حاصل تھا۔ اہلِ کابل نے بیدل کا کلیات بڑے سائز میں نہایت اہتمام سے چار ضخیم جلدوں میں 1967 میں شائع کیا تھا۔''

بیدل گوتم بدھ کی سرزمین بہار میں (1054ھ/ 1644) میں پیدا ہوئے جہاں 'شونیتا' کے تصور کا جنم ہوا۔ یہ بودھی فکر اور بیدل و غالب کی تخلیقی فکر کا ایک اہم ترین نقطۂ اتصال ہے۔ بیدل کا وصال افغانستان کابل میں ہوا۔ بیدل کا اصل مزار معدوم ہو چکا ہے۔ موجودہ مزار جو پرانے قلعے کے سامنے سڑک کے کنارے قدرے بلند مقام پر قائم ہے، خواجہ حسن نظامی کی نیک کوشش اور افغانستان سرکار کے تعاون سے 1941 میں تعمیر کروایا گیا۔

بیدل اور غالب دونوں قبل نوآبادیاتی عہد ہند مغل جمالیات اور معنویات کے نابغۂ روزگار تخلیقیت افروز سخنور ہیں اور سخن (واک اور وانڈ) کے تمام جلیل القدر جہات و کوائف کے عارف ہیں۔ بیدل تو اشعر کامل تھے لیکن دونوں کا تخلیقی مزاج، تخلیقی تیور، تخلیقی رجحان،

تخلیقی رویہ اور تخلیقی برتاؤ مختلف اور جداگانہ ہے۔ بیدل غالب کے باطن میں ایک ابدی تخلیقیت کشا منبع نور، شعور اور سرور کی حیثیت رکھتے تھے۔ غالب کے نہاں خانۂ دل میں وہ محض سبک ہندی کے سب سے بڑے شاعر اور نکات شناس (ڈسکورس) کلامیہ گر ہی نہیں بلکہ جمالیاتی اور معنویاتی واردات و تجربات، ان واردات اور تجربات کے نئے اور انوکھے آہنگ اور نئے استعاروں، پیکروں اور علامتوں کی ایک جاگتی اور جگمگاتی ہوئی کائنات بھی ہیں۔ اس عظیم تر عارفِ کامل 'سخن' کی روح کے دیدہ ور شاعر کے باطنی تجربوں کا رشتہ غالب کے مخصوص اور منفرد حیاتی تجربات سے بڑا شدید ترین اور عمیق ترین رہا ہے۔ بیدل غالب کے لیے باطنی تجربوں کے آفتاب تھے۔ لیکن یہ بنیادی تخلیقی نکتہ ذہن میں رکھنا ناگزیر ہے کہ غالب ابتدا سے 'دلِ سنگ' میں 'بتان آذری' دیکھنے والی ایک عبقری تخلیقیت بصیرت بھی رکھتے تھے۔ تاہم وحدت الوجود اور شونیتا (فنا) کے جمال و جلال سے غالب کو آشنا کرنے میں بیدل کے نادر تجربوں اور وارداتوں نے بھی بڑا حصہ لیا ہے۔ وہ 'شونیتا' (فنا) 'پورنتا' (بقا) کے بیک وقت تجربہ کنندہ (Experiencer) اور عرفان کنندہ (Witnesser) تھے۔

نارنگ 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' میں دونوں کے 'مینا خانۂ حیرت' کے نئے جمالیاتی اور فکریاتی امکانات کے در وا کرتے ہیں اور ان کے جمالیاتی اور معنویاتی امتیازات کی نشاندہی کرتے ہیں۔

''بیدل کی شاعری ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انھیں سبک ہندی کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کے آخری دو عظیم شاعر غالب اور اقبال دنوں بیدل کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ اقبال نے ان کو حرکت و عمل کا شاعر قرار دیا ہے تو غالب انھیں اپنا استاد معنوی اور خضر راہ تسلیم کرتے ہیں۔ ہر چند کہ غالب کہتے ہیں کہ میری شاعری ایک باغ کی طرح ہے جس کے دو دروازے ہیں۔ ایک اردو دوسرا فارسی۔ اور وہ اپنی فارسی کو اردو شاعری پر ترجیح دینے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ تاہم حیران کن ہے کہ غالب کی 'مٹھی بھر اردو شاعری کی جتنی تفسیریں اور جتنی

تنقیدیں لکھی گئی ہیں شاید ہی کسی شاعر پر اتنا لکھا گیا ہو۔ یہ احساس بھی برابر ہوتا ہے کہ مبہم استعاروں اور ترکیبوں میں لپٹا ہوا یہ کلام گرہ در گرہ ہے۔ اس کی کوئی تعبیر مطلق نہیں اور ہر تعبیر کچھ نہ کچھ تشنہ رہ جاتی ہے۔ غالب کی معنی بندی اور تہ داری کے راز کو پانا جتنا آسان نظر آتا ہے اُتنا ہی مشکل بھی ہے۔ یہی معاملہ بیدل کا بھی ہے۔ بیدل کی شعریات بھی گرہ در گرہ، پیچیدہ، سریت زدہ اور الجھی ہوئی ہے۔ بیدل کی شہرت ومقبولیت کا گراف بھی غالب کی طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے۔ غالب نے بہت کچھ بیدل سے لیا۔ لیکن اپنی راہ الگ بھی بنائی۔ دونوں کا رشتہ میکانکی نہیں تخلیقی ہے۔ سرچشمہ ایک ہے۔ عشوہ و ادا کی طرح حسن کاری اور جلوہ گستری کی کیفیت بھی الگ ہوجاتی ہے۔''

''... ہرچند کہ ایک منزل پر پہنچ کر غالب نے بظاہر تقلید بیدل ترک کردی تھی۔ لیکن یہ اتنا آسان اور اختیاری نہ تھا جتنا غالب نے باور کرنے اور کرانے کی کوشش کی تھی۔ حمید احمد خاں کو بھی اس سے اتفاق ہے کہ برسوں کی مشق سخن اور طبیعت کے فلسفیانہ میلان کی وجہ سے اندازِ بیان جس روش پر پڑ چکا تھا اس سے بالکل علاحدہ ہونا عملاً غالب کے لیے ناممکن تھا تاہم جب غالب نے اپنے ذاتی اجتہاد کی بنا پر اردو میں بقول حالی ایک نیا مگر کسی قدر ملتا جلتا اسلوب بیان پیدا کرلیا تب بھی وہ اپنی اولین شاعرانہ عقیدت کو بالکل فراموش نہیں کرسکے۔''

''انھوں نے بظاہر کچھ تبدیلیاں کیں اور بیانات بھی دیتے رہے۔ لیکن شعریات کی روح وہی رہی۔ حمید احمد خاں لکھتے ہیں کہ غالب کے بعد کے کلام میں بار بار یہ شہادت ملتی ہے کہ ابھی بیدل کی آواز اس کے دل و دماغ میں گونج رہی ہے۔''

بیدل کا شعر ہے:

نیست بیدل غیر از اظہارِ عدم اندر جہاں
تا خموشی پردہ از رُخ برفگند آواز بود

(بیدل! دنیا میں عدم کے ظہور کے سوا اور کوئی چیز نہیں ہے جب خاموشی چہرے سے نقاب اٹھتی ہے تو آواز ہوجاتی ہے)

غالب کہتا ہے:

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

بیدل کا ایک اور شعر ہے:

نفی خود میکنم اثبات بروں می آید
تا کجا رنگ تواں بافت بہارست اینجا

(میں اپنی نفی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے۔ ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں کریں۔ یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل میں غالب کا شعر اتنا بلند نہیں مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی پیچ در پیچ طریقے پر بیدل کا اثر اُس کے دماغ میں کام کر رہا تھا:

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد نہیں

غالب کے دورِ پختگی کا ایک اور بہت مشہور شعر ہے جو صاف طور پر بیدل کے ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ بیدل کہتے ہیں:

بہ ہستی تو، امید ست نیستی ما را
کہ گفتہ اند اگر ہیچ نیست اللہ است

(تیری ہستی سے میری نیستی پُر امید ہے۔ کہتے ہیں کہ اگر کچھ نہیں تو خدا ہے)

یہاں غالب کا شاعرانہ استدلال اپنی پوری شاعرانہ کیفیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

دراصل لڑکپن میں جو چیز غالب کو سب سے زیادہ باعثِ کشش معلوم ہوئی، وہ بیدل کے فلسفیانہ مضامین تھے۔ تحلیلی اندازِ طبیعت کا منطقی نتیجہ فلسفہ دانی ہے۔ بیدل اور غالب دونوں میں تحلیل و تجزیہ کا مادہ اس شدت سے موجود ہے کہ بیدل کا کلام تو تمام تر فلسفیانہ

خیالات سے بھرا ہوا ہے اور غالب کی شاعری میں بھی فلسفہ کو ایک امتیازی مرتبہ حاصل ہے۔ بیدل کی مابعدالطبیعی دلچسپی نے غالب کو شروع ہی سے بتا دیا کہ یہاں ایک ہم آہنگ روح موجود ہے ... اگر بیدل یہ پوچھتا ہے کہ:

کو مقامے کہ تواں مرکزِ ہستی فہمید
از زمیں تا فلک آغوش کشید ست عدم

(وہ مقام کون سا ہے جسے مرکزِ ہستی قرار دیا جاسکے؟ زمین سے آسمان تک تو عدم کا آغوش پھیلا ہوا ہے)

تو غالب بھی پکار اٹھتا ہے کہ:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اسی طرح:

قطرۂ ما تا کجا سامانِ خود داری کند
بحر ہم از موج ایں جامی شمارد دام ہا

(ہمارا قطرہ کب تک اپنے نفس کو بچاتا رہے، یہاں تو سمندر اپنی موج میں بھی دام چھپائے ہے)

غالب:

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک

(ہر موج ایک جال ہے اور ہر جال میں سینکڑوں حلقے ہیں اور ہر حلقہ اپنی جگہ مگرمچھ کے جبڑے کے مانند خونخوار ہے اور وہ قطرہ جو موتی بننا چاہتا ہے یا موتی بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ان جاں گسل خطرات سے گزرنے پر مجبور ہے اور ناظر یا اہل بصیرت سانس روکے ہوئے اس انتھک جدوجہد کے آخری نتیجہ کے انتظار میں ہے۔ (ترجمہ نظام صدیقی)

زندگی در گردنم افتاد، بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستین، ناشاد باید زیسین

(زندگی گردن پر آپڑی ہے بیدل اب جینے کے علاوہ کوئی چارہ نہیں ہے۔ خواہ شاد جیو یا ناشاد جیو۔ جینے کے لیے مکمل قبولیت کا جذبہ اور شعور ناگزیر ہے۔
ترجمہ نظام صدیقی)

غالب:

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

''نثار احمد فاروقی کی رائے بھی پیش نگاہ رہے:

ز آفتاب طلب شبنم ہوا شدہ را
دل رمیدہ ما را ز ماچہ می جوئی

محبوب کے رُخ زیبا کو آفتاب سے تشبیہ دی ہے۔ ہمارا دل ہاتھوں سے یوں نکل گیا جیسے آفتاب شبنم کو اڑا لیتا ہے۔ اب اُسے ہمارے پاس کیا ڈھونڈ رہے ہو؟ اسی مضمون کو مرزا غالب نے اس طرح باندھا ہے۔

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہوتے تک

بیدل:

سراغ قافلۂ عمر سخت ناپید است
زرہ گزار نفس، نقشِ پا چہ می جوئی

قافلۂ عمر تیزی سے گزر رہا ہے۔ اس کا سراغ پانا سخت دشوار ہے۔ سانس عمر کی رہ گزار ہے۔ اس ہوا پر کوئی نشان قدم تلاش نہیں کیا جاسکتا۔ غالب نے اس خیال کو یہ لباس دیا ہے:

غالب :

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

بیدل کہتے ہیں :

نزاکت ہاست در آغوش میناخانۂ حیرت
مژہ برہم مزن تا نشکنی رنگ تماشا را

دنیا کو میر نے 'کار گہ شیشہ گری' کہا تھا۔ بیدل نے اس سے بھی زیادہ لطیف ترکیب 'میناخانۂ حیرت' ایجاد کی۔ یہاں کوئی یقین و ثبات تو ہے نہیں، محض حیرت اور تحیر ہے۔ اس کے تسلسل سے ہی اسرارِ کائنات نظر کے سامنے گزرتے رہتے ہیں اور دیدۂ حیراں کو محو و مسحور رکھتے ہیں۔ ذرا پلک جھپکے تو یہ تماشا درہم برہم ہو جاتا ہے۔

بیدل کہتے ہیں :

مشو غافل ز تعجیل بہاراں کاندریں وادی
جر سہارا شکستِ رنگ گل ایں کارواں دارد

سودا اور میر نے تبسم سے ہی ثبات کا نہ ہونا ثابت کیا ہے مگر بیدل نے عرصۂ بہاراں کے مختصر ہونے کا اپنے ہی ڈھنگ سے بیان کیا ہے کہ 'شکستِ رنگ گل' کاروانِ بہار کا کوسِ رحیل ہے جو ہمیں سنائی نہیں دیتا مگر قافلۂ بہار اسی صدا پر گزر جاتا ہے۔ شکست رنگِ گل کو جرس بنا دینا لطافت تشبیہ کا کمال ہے

بیدل :

شش جہت آئینہ دارِ شوخیِ اظہار اوست
نیست جز مژگاں حجابے را کہ برداریم ما

(شش جہت اس کی شوخیِ اظہار کا آئینہ دار ہے۔ مژگاں کے سوا کوئی پردہ حائل نہیں ہے جس کو میں نے اٹھا رکھا ہے۔)

غالب کا شعر ہے :

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں ہے جو دید کا احساں اٹھائیے

محولا بالا بیدل اور غالب کے غزلیہ اشعار کے تقابلی مطالعہ کی روشنی میں متن کی تشکیل اور متن کی خارجی ساخت اور داخلی ساخت کے رازوں کو نارنگ بڑی گہرائی سے منکشف کرتے ہیں، اور سوال اٹھاتے ہیں:

''بہرحال یہ تجزیے اور آرا اپنی اپنی جگہ بہت خوب ہیں اور ان سے بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بھی نظر میں رہے کہ متن بہت سے ریشوں اور رشتوں سے بنتا ہے جن میں سے جتنے نمایاں اور معلوم ہوتے ہیں اتنے ہی پنہاں اور نامعلوم بھی ہوتے ہیں۔ مضمون سے مضمون، خیال سے خیال، ترکیب سے ترکیب اور تشبیہ سے تشبیہ پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ تخلیق کا یہ سفر خاصا پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ کچھ عناصر، کچھ مصطلحات، کچھ خیالی پیکر کسی ایک شاعر سے خاص سہی، اکثر مضامین سبکِ ہندی کی شاعری میں سیکڑوں نہیں ہزاروں بار دہرائے گئے ہیں، ویسے بھی متن سے متن اور مضمون سے مضمون بنتا ہے۔ اس نوع کی مشابہتیں دوسرے شعرا کے یہاں بالکل نہ ہوں اس کی کوئی ضمانت نہیں ہے۔ یہی معاملہ زمینوں، ترکیبوں، بندشوں اور لفظوں کی مینا کاری کا ہے، جن کے معلوم رشتے جتنے برحق ہیں نامعلوم رشتے اتنے ہی پراسرار اور پیچیدہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیدل سے غالب کا تخلیقی معاملہ اتنا بر سرِ زمین نہیں جتنا زیرِ زمین ہے، یعنی اتنا سطح پر نہیں جتنا تہ در تہ اور پیچ در پیچ ہے، اتنا آنکھوں کے سامنے نہیں جتنا نظروں سے اوجھل ہے۔ دوسرے لفظوں میں بات فقط surface structure کی نہیں، کچھ deep structure اور دھندلے منطقوں کی بھی ہے جو تنقید کی منطقی یا تحلیلی یا تقابلی زبان کو جُل دے جاتے ہیں۔ ہم صرف سطحِ سمندر پر ہاتھ پیر مار رہے ہیں، ان گنت لعل و گہر سمندر کی تہ میں پڑے ہیں جن تک رسائی ممکن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ غالب کے بہت سے مضامین اور خیالات دوسروں کے ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے نہیں۔ ایک مقام پر جا کر غالب کا مسئلہ فقط غالب کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ ڈاکٹر وارث کرمانی

واحد شخص ہیں جو غالب شعریات کے اس جدلیات اساس چور کو پکڑنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں:

''غالب کی شعریات ایک منفرد اور بے مثال چیز ہے جسے خود انھوں نے اپنے پیچیدہ اور گرہ خوردہ مافی الضمیر کے ابلاغ کے لیے تخلیق کیا تھا۔ یہ مافی الضمیر ایک طلسمی کیفیت رکھتا ہے جو ذوق اور ان کے نامور شاگرد داغ کی شفاف اور عوامی زبان میں بیان ہی نہیں کیا جا سکتا تھا بلکہ میر اور اقبال جیسے عظیم شاعروں کے لیے بھی ممکن نہ تھا کیونکہ وہ عام فہم اور سادہ مزاج تھے۔ (ان کے چاہنے والے جن میں میں خود بھی ہوں جتنی بھی ان کی تعریف کریں وہ سب بجا ہے) لیکن ان لوگوں نے شاعری کا وہ جہنم دیکھا ہی نہیں جس کا شکار غالب ہوئے تھے اور جو تحت الشعور میں قیامت کا شور برپا کرتا تھا۔ جو نہ جینے دیتا تھا اور نہ مرنے دیتا تھا، جو نہ عشق کرنے دیتا تھا نہ پارسائی، جو نہ مومن بننے دیتا تھا نہ کافر۔ غالب نے اپنا سر پیٹ کر ہی یہ شعر کہا ہوگا:

کاری عجب افتادہ بدیں شیفتہ مارا
مومن نبود غالب و کافر نتواں گفت

(عجب شیفتہ مزاج آدمی سے سابقہ پڑا ہے، غالب مومن تو ہے نہیں اور اسے کافر بھی نہیں کہا جا سکتا)

غالب کا مافی الضمیر ان کی اقلیم سخن کے اتنے وسیع رقبہ پر پھیلا ہوا ہے کہ انسانی زندگی کے نہ جانے کتنے پہلوؤں پر اُس کی روشنی پڑتی ہے اور نہ جانے کتنی وارداتیں ہیں جو اُس کی مٹھی بھر اردو شاعری میں سما گئی ہیں بلکہ بعض اوقات بے نام محسوسات کے لیے بھی ہمیں غالب کا شعر نطق عطا کر دیتا ہے۔ غالب سے پہلے اردو غزل عاشقانہ اور صوفیانہ مضامین یا اسلامی اخلاقیات جیسے چند موضوعات پر مشتمل تھی، وہی اردو غزل غالب کے یہاں پہنچ کر ایک عالم کو سمیٹ لیتی ہے۔''

نارنگ صاحب آگے اس اہم نکتہ پر بھرپور توجہ مرکوز کرتے ہیں کہ بیدل اور غالب کے ہم مضمون یا مماثل اشعار لکھ دینے سے مسئلہ حل نہیں ہو جاتا۔ ڈاکٹر وارث کرمانی غالب

کے یہاں فکری ہیجان کے اظہار کے لیے لاشعوری گرہوں اور گانٹھوں تک جانے کی کوشش کرتے ہیں اور بیدل کے حوالہ سے شعریات میں 'بُرون نہ شدن' کے 'بند دروازے' کا نکتہ اٹھاتے ہیں جو خاصہ اہم ہے اور جس پر مزید غور کی ضرورت ہے۔

''یگانہ نے اپنے حساب سے بہت بڑا تیر غالب پر مارا تھا۔ یہ سب سطحی باتیں ہیں۔ بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں جیسے شیکسپیئر اور مولانا روم ایسے سرقے دیکھے جاسکتے ہیں۔ انھیں سرقہ کہنا جہالت ہے۔ بیدل اور غالب کا تعلق بہت گہرائی میں ہے اور بہت پہلودار ہے۔ محض مماثل اشعار لکھ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ اپنی شدت احساس اور فکری ہیجان کے اظہار کے لیے غالب نے تین تین چار چار فارسی لفظوں میں اضافتوں پر اضافتیں لگائیں جو اردو زبان میں ناجائز اور غیر فصیح سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی شاعری میں جگہ جگہ گرہیں اور گانٹھیں پڑی ہوئی ہیں جو واقعی 'برون نہ شدن' کا دروازہ معلوم ہوتی ہیں جسے بیدل نے نہ جانے کس عالم میں کہا تھا:

زسروش محفل کبریا ہمہ وقت می رسد این ندا

کہ بخلوت ادب وفا ز در بروں نہ شدن در آ

بیدل کہتے ہیں کہ غیب کے فرشتہ کی آواز ہر وقت آتی ہے کہ ایثار و وفا کی خلوت میں داخل ہونے کی شرط یہ ہے کہ ایسے دروازے سے آؤ جس سے پھر باہر نہ جاسکو۔ نوجوان غالب نے اپنے خاصے شعروں میں یہ 'برون نہ شدن' کا دروازہ رکھا ہے۔''

'''برون نہ شدن' کا دروازہ یعنی معنی کو سلجھانے (resolve کرنے یا ٹھکانے لگانے) یا متن سے باہر نکل جانے کی راہ یا تعبیر کے امکانات کو ختم (exhaust) کرنے کی راہ۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی مطلقیت کے انسداد کی راہ جس سے معنی میں فشار پیدا ہوتا ہے۔ یاد رہے کہ گرہوں اور گانٹھوں سے مراد لاشعوری دھندلکا یا اشکال و اغلاق، تہ داری یا رکاوٹ (resistence) بھی ہوسکتی ہے جس سے تفہیم کے جمالیاتی عمل میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ دروازے سے باہر روشنی ہے اور اندر اندھیرا ہے لیکن باطن کی

آنکھ کھلی ہے جو معنی کے حسنِ نظر سوز یا نیرنگِ نظر میں سما جانا چاہتی ہے۔ یہ شعریات کے نیم روشن نیم تاریک دھندلے خطے ہیں جنھیں وہ گرہیں اور گانٹھیں کہہ کر نشان زد کررہے ہیں، بات فقط فارسی لفظوں اور اضافتوں در اضافتوں کی نہیں (ہرچندکہ یہ لوازم بھی تخلیقی عمل میں شریک رہتے ہیں) بات معنی کے مرکز کو منہدم کرنے، موجودگی کو بے دخل کرنے، مانوس و موصولہ کے ہر رخ کو رد کرنے، اور لطفِ معنی کی عدم مرکزیت کو جدلیاتی گردش میں لانے کی ہے جو اس شعریات کی لازوال کشش کی کُنہ ہے۔ سبکِ ہندی میں یہ شعریاتِ بیدل کے یہاں اپنی معراج کو پالیتی ہے جس میں مثالیہ، استدلالیہ، قولِ محال، عجیب عجیب تراکیب بمنزلہ چنگاریوں کے ہیں جو غالب کی تخلیقیت کے آتش کدہ میں تپ کر کیا سے کیا بن جاتی ہیں۔ بیدل کا بولتا ہوا جملہ جو بیدل نے ناصر علی سرہندی سے کہا تھا کہ ''شعر خوب معنی نہ دارد'' جو جا و بیجا اقتباس کیا جاتا ہے، دراصل معنی کے مرکز کے انہدام اور گردش کی اس شعریات کے سیاق میں بخوبی پڑھا جاسکتا ہے۔'' (نارنگ، ص 205-203)

نارنگ اس کے بعد بیدل کے نظریۂ معنی اور شعریات کی روشناسی اور روح شناسی کے ضمن میں سخن (شبد، واک اور وانی) کے جدلیاتی کردار کو روشن کرتے ہیں جو معنی پروری بھی کرتا ہے اور اس کی تکثیری معنی آفرینی اور نامیاتی معنی افروزی کا اشاریہ کنندہ (Signifier) بھی ہوتا ہے۔ پھر بیدل اور غالب کی شعریات کا اکراتی تجزیہ نہایت دانشورانہ گہرائی، اونچائی اور گیرائی سے کرتے ہیں۔ انھوں نے یہاں شعریاتی بوند میں بیک وقت مشرق اور مغرب کے بوطیقائی سمندر کو سمو دیا ہے جو اُن کو اکیسویں صدی کے نئے عہد کی تخلیقیت کے تناظر میں بھی نوتوارخ ساز محقق اور نونظریہ ساز ناقد بھرپور طور پر ثابت کرتا ہے۔ نارنگ ایک ادائے خاص سے یارانِ نکتہ داں کو دعوت غور وفکر دیتے ہیں۔

''آیئے پہلے یہ دیکھیں کہ خود بیدل اپنے نظریۂ معنی اور شعریات کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ معنی ہرچندکہ لفظ سے آگے جاتا ہے لیکن لفظ سے نشوونما پاتا ہے۔ سوسیئر کہتا ہے:

کوئی سگنیفائڈ نہیں بغیر سگنیفائر کے

بیدل صدیوں پہلے اس حقیقت سے آگاہ ہیں۔ وہ عارفوں اور یوگیوں کی طرح معنی کی کُنہ پر زور دیتے ہیں:

اصل معنیست کز تقاضا لیش
لفظ می بالد و ادا بالیش

(اصل معنی ہے کہ تقاضا کرتا ہے، لفظ پیدا ہوتا ہے اور اُسے ادا کرتا ہے)

بیدل کا قول ہے:

''شاعری عبارت از معنی تازہ یافیست''

ان کی کنیت 'ابوالمعانی' بھی اسی وجہ سے پڑی۔ لفظ پہلے سے دیا ہوا ہے، اس کے نئے در و بست سے معنی تازہ پیدا ہوتا ہے۔ معنی آفرینی اور معنی پروری پر بیدل کو ناز تھا۔ کہتے ہیں:

بیدل از فطرتِ ما قصر معانیست بلند
پایہ دارد سخن از کرسی اندیشۂ ما

(اے بیدل میری ذہانت سے معانی کا محل بلند ہے، میری فکر کی بلندی سے شاعری کا مرتبہ بڑھا ہے)

رسانده پایۂ معنی بہ آسمان نہم
بلند طبع شناسد، کلام بیدل را

(پایۂ معنی کو میں نے نویں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی سمجھ سکتا ہے)

مدعی درگزر از دعوئ طرز بیدل
سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد

(طرز بیدل کی پیروی کے مدعی باز آجا، یہ وہ سحر مشکل ہے جو کیفیت اعجاز کا درجہ رکھتا ہے)

''گرہ کشائی سخنور سخن بود بیدل''

(سخن (لفظ) ہی بیدل شاعر کی گرہ کو کھولتا ہے)

شخصیت اور تاریخ پیچھے رہ جاتے ہیں، فقط (سخن) شبد معنی پروری کرتا رہتا ہے اور یہی سخن سخنور کا بہترین تعارف ہے۔ میرے سخن کے زیر و بم کو پانے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے:

معنی بلند من، فہم بلند می خواہد
سیر فکرم آساں نیست کوہم وکتل دارم

(میرے معنیِ بلند کو سمجھنے کے لیے فہمِ بلند کی ضرورت ہے، میری فکر کی سیر آسان نہیں، اس راہ میں پہاڑ اور ٹیلے پڑتے ہیں)

لیکن عام زبان کی اپنی مجبوری ہے، عام زبان حقیقت کو پانے سے عاجز ہے۔ میرا سخن اسی لیے معدومی سے آزاد ہے کہ میری شاعری عنقا کے پر کی طرح ہے:

سخن تا در جہاں باقیست از معدومی آزادم
زبانِ گفتگو ہا بال پرواز است عنقا را

(جب تک دنیا میں سخن باقی ہے میں معدومی سے آزاد ہوں، عام زبان والوں کے لیے میری شاعری عنقا کی پرواز کے پر کی طرح ہے، یعنی اس کا سمجھ پانا محال ہے)

بیدل کے زمانے کے شاعروں کو صنائع اور مشاقی پر ناز تھا، وہ بیان کی کاریگری اور صنعتوں کے دلدادہ تھے، جبکہ بیدل معنی یابی اور معنی گستری پر اصرار کرتے ہیں:

عرض مطلب دیگر و اظہار صنعت دیگر است
بیدل از آئینہ نتواں ساخت وضع جام را

(عرضِ مطلب الگ چیز ہے اور اظہارِ صنعت الگ چیز، بیدل آئینہ سے جام کی شکل کو نہیں بنایا جاسکتا)

ذیل کے دو شعر ملاحظہ ہوں، معنی و صورت ساتھ ساتھ نشو و نما پاتے ہیں لیکن معنی فقط اتنا نہیں جتنا وہ لفظ میں سما سکتا ہے۔ مادہ تحلیل ہو جاتا ہے اور خیال کے جوہر کا زیر و بم کائنات کی گردش کے ساتھ جاری رہتا ہے:

زرمز صورت و معنی دل خود جمع کن بیدل
بہار اینجاست سامانش دروں بوئی بروں رنگی

(بیدل، صورت و معنی کے رمز سے دل جمی حاصل کر، بہار کا تمام سامان یہاں موجود ہے، اندر خوشبو ہے باہر رنگ ہے) (نارنگ، ص 207-206)

بیدل معنیِ تازہ کے بغیر حسن بیان کو جسد بے روح تصور کرتے تھے۔ بیدل کے مانند غالب بھی ہمیشہ معنیِ تازہ یابی کی تلاش میں مدام منہمک رہتے تھے۔ اس بیکراں معنویات جوئندگی کے ضمن میں بیدل ہمیشہ غالب کے لیے 'قلزم فیض' بنے رہے اور 'نغمۂ بیدل' تو اس حد تک غالب کا جانِ جاں بن گیا تھا کہ وہ اس کو 'آہنگ اسد' تصور کرتے تھے۔ اس غیر معمولی ہمدلی اور ہم روحی کیفیت کے باوجود غالب کا ناقابل تسخیر جدلیاتی ذہن بیدل سے مختلف اور جداگانہ تھا۔ اس لیے بیدل اور غالب کی شعریات ایک حد تک متناقض بھی ہے۔ اس بنیادی فکریاتی افتراق کے باعث غالب کی شعریات کے تین اساسی اور مرکزی فکریاتی تصورات ان کے کلام کی گہرائی، گیرائی اور بلندی میں نمایاں ترین ہیں۔ پہلا نسلی برتری اور ذات کی رفعت اور علویت کے شدید ترین احساس کا فکریاتی تصور، دوسرا نشاطیہ اور طربیہ میلان کا فکریاتی تصور اور تیسرا دانشورانہ تقلیب کے جدلیاتِ نفی کا مرکزی تصور ان کی شعریات کا غالب ترین نشانِ امتیاز ہے۔ بیدل کی شعریات اور غالب کی شعریات جس قدر ایک حد تک عیاں ہے، بیک وقت اُسی قدر بہت حد تک پنہاں بھی ہے۔ غالب کے پیہم ذہنی تجسس و تقلیب، معنویاتی تخلیقیت اور جمالیاتی بوقلمونی کا کوئی مخاطبہ (ڈسکورس) اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتا جب تک بیدل کی شعریات ناقد اور جانکار قاری کے دائرۂ فکر و نظر میں نہ ہو۔ غالب خود اس غیر معمولی کیمیاساز متناقض (Paradoxical) تاثر پذیری کا نہایت صدق دلی سے بار بار اقرار کرتے ہیں۔ نارنگ کی مابعدجدیدی اور مابعدساختیاتی فکریاتی بصیرت اور ردتشکیلی اطلاقیاتی کارکردگی نہایت دقیقہ سنجی سے بیدل کی شعریات کی موشگافی کرتی ہے۔ خاطر نشیں ہو:

''یہ ہر نوع کی مطلقیت وتعین کے خلاف ہے۔ یہاں ہر تعریف بے مایہ اور ہر

تحدید بے معنی محض نظر آتی ہے۔ کیونکہ یہ شعریات متعینہ سے ماورا ہونے کی شعریات ہے، تعینات و معمولات سے ورا کی اور معنی کے ایسے نیرنگ کو قائم کرنے کی جو زندگی کی طرح سربستہ راز ہے۔ معمولہ یہاں از دام جستہ ہے۔ یہ شعریات جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'برون نہ شدن' کا دروازہ بند رکھتی ہے تا کہ معنی کی مطلقیت (مرکزیت/ موجودگی) کا انہدام کیا جا سکے۔ زبان کی شفافیت وہمِ محض ہے۔ زبان آلودگی میں لپٹی ہوئی ہے۔ یہ شعریات ایک طرف نپی تلی شفافیت کو تو دوسری طرف (موضوعی) آلودگی دونوں کو رد کرتی ہے، اور ایک ایسا عرصہ قائم کرتی ہے جو جتنا روشن ہے اتنا دھندلا بھی ہے۔ زبان و بیان فقط وہ نہیں کہتے جو وہ کہتے ہیں، زبان وہ بھی کہتی ہے جو وہ بظاہر نہیں کہتی۔ یہ مبہم استعاروں اور پیچیدہ ترکیبوں اور تشبیہوں میں لپٹے ہوئے اظہار سے نئے سے نئے امکان اور تعبیروں کی راہ کھلی رکھتی ہے۔ یہ زماں کے کسی ایک نکتے کی اسیر نہیں، یہ جانے والے کل سے بھی ہم کلام ہے اور آنے والے کل سے بھی ہم کلام ہونے کی توفیق رکھتی ہے۔ یہ ہر دی ہوئی حقیقت اور ہر متعینہ تصور کو پلٹ دینے اور نادر و نایاب شعری سچائیوں کو قائم کرنے کی شعریات ہے جہاں معنیاتی حسن کاری و لطف و انبساط ایک دائمی جمالیاتی عمل ہے۔ یہ ایسے حرف بولتی ہے جنھیں یہ خود نہیں جانتی یا ایسی راہ چلتی ہے جہاں بنا بنایا راستہ ہے ہی نہیں۔ اگر معنی کے سرو و سمن کی امنگ و آرزو ہے تو اندر کا دروازہ کھولو اور باطن کے چمن میں بے محابا در آؤ۔'' (نارنگ، ص 208)

ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیر سرو و سمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ درِ دل کشا بہ چمن درآ

(بڑا ستم ہے کہ تیری ہوس تجھ سے سرو و سمن کی سیر کا تقاضا کرتی ہے تو خود غنچہ کی طرح ہے، اپنے دل کے دروازے کو کھول اور چمن میں داخل ہو جا)

یہاں زبان خاموشی ہے اور خاموشی زبان۔ بہار ایجادیٔ بیدل کی دکان خاموشی کے مال سے سجی ہوئی ہے۔ بے گفت و شنود کہا کچھ جاتا ہے اور سنا کچھ جاتا ہے۔

خاموش شو و بہ بیں کہ بے گفت و شنود
چیزی می گوئی و ہماں می شنوی
(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بغیر کہے سنے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

از قماش خامشی بیدل دکانے چیدہ ام
ہرچہ غیر از خود فروشی بود درباب منست
(اے بیدل میں نے اپنی دکان خاموشی کے مال سے سجائی ہے، سوائے خود فروشی یہاں ہر چیز دستیاب ہے)

درہائے فردوس وا بود امروز
از بیدماغی گفتیم فردا
(جنت کے دروازے آج کھلے ہوئے تھے لیکن میری بے دماغی کہ میں نے وہاں جانا کل پر ٹال دیا)

یوسفی کن اگر اسباب مسیحائی نیست
بفلک گر نہ رسیدی بُن چاہے دریاب
(یوسفی کر اگر تیرے پاس مسیحائی کا ساز و سامان نہیں، مسیح کی طرح فلک پیمائی نہیں کرسکتا تو یوسف کی طرح کنوئیں کی تہ لے)

یہ جنت کو وعدۂ فردا پر ٹال بھی سکتی ہے۔ یہ مسیحائی اور یوسفی دونوں کو رد کرتی ہے۔ نہ اس دنیا کا خواب دکھاتی ہے نہ اس دنیا کا، نہ جنت کا نہ جہنم کا کہ کائنات ایک تناقضہ ہے ایک معمہ ہے۔

معمائی معمائی معما
اگر خواہی کشودن چشم بکشا
(تو معمہ کا معمہ ہے، اگر اسے حل کرنا چاہتا ہے تو چشم باطن کو کھول کر دیکھ)

(طورِ معرفت)

نشاط بھی یہیں ہے، بہار بھی یہیں ہے اور نگار بھی۔

نشاط اینجا بہار اینجا بہشت اینجا نگار اینجا
کہ از خود غافلی صرفِ عدم کن دور بینی را

(نشاط بھی یہاں ہے بہار بھی یہاں ہے جنت بھی یہاں ہے معشوق بھی یہاں ہے، اے خود سے غافل دور بینی کے چکر میں نہ پڑ)

یہ شعریات انجانی ان دیکھی مہم پر ہے اور رازِ کائنات کے معمہ کی سرّیت میں شرکت کی خواہاں، جہاں زِ کنار ما بہ کنارِ ما تک زماں کی ایک پوری گردش نکل جاتی ہے۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ ما بہ کنارِ ما

(تمام عمر میں تیرا ہم پیالہ رہا، لیکن رنجِ خمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

بیدل (یا غالب) کی شعریات بے حد پہلودار ہے۔ اس کے جملہ پہلوؤں کو سمیٹنا ناممکنات میں سے ہے تاہم غور وفکر و تامل سے ان مثالوں میں اس کی کچھ جہات ضرور نظر آئیں گی۔ ان میں سبکِ ہندی کی فنکاری و مشاقی کی جھلک بھی دکھائی دے گی۔ دقیقہ سنجی، خیال بندی، احساس جمال کی شدت، فلسفیانہ گہرائی، معنی آفرینی، آزادگی، تمنا کی تڑپ، کیف و نشاط، جرأت فکری اور مسلمات کو چیلنج کرنے کی ہمت و حوصلہ مندی، یہ سب کچھ اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ، کہیں مبہم کہیں روشن پرچھائیاں نظر آئیں گی۔ بیدل نے شرط فہم بلند اور 'اگر خواہی کشودَن چشم بکشا' کی رکھی ہے کہ معاملہ دروں بوئی بروں رنگی کا ہے۔

زِ رمز صورت و معنی، دل خود جمع کن بیدل
بہار اینجاست، سامانش، دروں بوئی بروں رنگی

اکثر و بیشتر داخلی ساختوں میں جہاں معمولہ کو شق کرکے انوکھی اور نادر 'وضع عام' تراشی ہے، قول محال اور جدلیاتِ نفی کا مضمر و غیر مضمر تفاعل بھی نظر آئے گا۔ اس کا رمز سبک ہندی کی مثالیہ شاعری میں پیوست ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پچھلے باب میں اشارہ کرچکے ہیں،

اسے صائب اور متبعین صائب نیز مقلدین شعرا نے سامنے کے اخلاقی و رسمی مضامین اور صنعت گری و بازی گری الفاظ کے لیے میکانکی طور پر اتنا برتا کہ تمثیل نگاری کو اس کے اختراعی پایہ سے گرا دیا، رہی سہی کسر اردو میں ناسخ و شاگردان ناسخ، نیز ذوق اور ان کے متبعین نے پوری کردی۔ حالانکہ قول محال یا جدلیات نفی کے ابداع کا سب سے زیادہ تخلیقی امکان اسی میں تھا جیسا کہ بیدل و غالب کی شعری منطق کی طرفگی اور تازگی کے طلسمات میں نظر آتا ہے۔ بیدل کی شعریات میں جہاں جہاں مثالیہ کی چھوٹ پڑتی ہے .بیدل کی سرّیت آلود تخلیقیت نے اس کے جدلیاتی جوہر کو اس حد تک ابداع کے درجۂ جمال پر پہنچا دیا ہے کہ یہ مثالیہ صائب و شوکت و غنی و جلال اسیر یا ناسخ و ذوق، ظفر کے اخلاقی و پیش پا افتادہ و اکہرے مثالیہ سے یک لخت الگ معلوم ہوگا۔ عظیم اذہان کا کمال یہ ہے کہ رواج عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔ غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی یہی طرفگی و طباعی ایک پُر تہیج اور استعجاب انگیز جدلیات اساس حرکیات نفی میں ڈھل جاتی ہے جو ہر طرح کی طرفوں اور قطعیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ امتزاج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی معجز بیانی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہوجاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔ بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی اکثر احساس نہیں ہوتا کہ داخلی ساخت میں کوئی صنعت کارگر ہے گویا خارجی ہیئتی پیرائے معنی کی طرفگی اور نیرنگ نظر میں تحلیل ہوجاتے ہیں۔ بیدل یونہی نہیں کہتے کہ فقط بلند طبع ہی پہچان سکتا ہے کہ میں نے پایۂ معنی کو کس آسمان نہم پر پہنچا دیا ہے۔

رساند پایۂ معنی بہ آسمان نہم
بلند طبع شناسد کلام بیدل را

(پایۂ معنی کو میں نے نویں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی سمجھ سکتا ہے)

'فکر نہ سپہر رسا' ہر ایک کا مقدر نہیں ہے۔ یہ بیکراں بخشش الٰہی ہے۔ یہ اعجاز ربانی

نشاط اینجا بہار اینجا بہشت اینجا نگار اینجا
کہ از خود غافلی صرفِ عدم کن دور بینی را

(نشاط بھی یہاں ہے بہار بھی یہاں ہے جنت بھی یہاں ہے معشوق بھی یہاں ہے، اے خود سے غافل دور بینی کے چکر میں نہ پڑ)

یہ شعریات انجانی ان دیکھی مہم پر ہے اور رازِ کائنات کے معمہ کی سرّیت میں شرکت کی خواہاں، جہاں زِ کنار ما بہ کنارِ ما تک زماں کی ایک پوری گردش نکل جاتی ہے۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ ما بہ کنارِ ما

(تمام عمر میں تیرا ہم پیالہ رہا، لیکن رنج خمار نہ گیا۔ کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

بیدل (یا غالب) کی شعریات بے حد پہلودار ہے۔ اس کے جملہ پہلوؤں کو سمیٹنا ناممکنات میں سے ہے تاہم غور وفکر و تامل سے ان مثالوں میں اس کی کچھ جہات ضرور نظر آئیں گی۔ ان میں سبکِ ہندی کی فنکاری و مشاقی کی جھلک بھی دکھائی دے گی۔ دقیقہ سنجی، خیال بندی، احساس جمال کی شدت، فلسفیانہ گہرائی، معنی آفرینی، آزادگی، تمنا کی تڑپ، کیف و نشاط، جرأت فکری اور مسلمات کو چیلنج کرنے کی ہمت و حوصلہ مندی، یہ سب کچھ اور اس کے علاوہ بھی بہت کچھ، کہیں مبہم کہیں روشن پرچھائیاں نظر آئیں گی۔ بیدل نے شرط فہم بلند اور 'اگر خواہی کشودن چشم بکشا' کی رکھی ہے کہ معاملہ دروں بوئی بروں رنگی کا ہے۔

زِ رمز صورت و معنی، دل خود جمع کن بیدل
بہار اینجاست، سامانش، دروں بوئی بروں رنگی

اکثر و بیشتر داخلی ساختوں میں جہاں معمولہ کو شق کرکے انوکھی اور نادر 'وضع عام' تراشی ہے، قول محال اور جدلیاتِ نفی کا مضمر و غیر مضمر تفاعل بھی نظر آئے گا۔ اس کا رمز سبک ہندی کی مثالیہ شاعری میں پیوست ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم پچھلے باب میں اشارہ کرچکے ہیں،

اسے صائب اور متبعین صائب نیز مقلدین شعرا نے سامنے کے اخلاقی و رسمی مضامین اور صنعت گری و بازی گریِ الفاظ کے لیے میکانکی طور پر اتنا برتا کہ تمثیل نگاری کو اس کے اختراعی پایہ سے گرا دیا، رہی سہی کسر اردو میں ناسخ و شاگردانِ ناسخ، نیز ذوق اور ان کے متبعین نے پوری کردی۔ حالانکہ قول محال یا جدلیاتِ نفی کے ابداع کا سب سے زیادہ تخلیقی امکان اسی میں تھا جیسا کہ بیدل و غالب کی شعری منطق کی طرفگی اور تازگی کے طلسمات میں نظر آتا ہے۔ بیدل کی شعریات میں جہاں جہاں مثالیہ کی چھوٹ پڑتی ہے بیدل کی سرّیت آلود تخلیقیت نے اس کے جدلیاتی جوہر کو اس حد تک ابداع کے درجۂ جمال پر پہنچا دیا ہے کہ یہ مثالیہ صائب و شوکت و غنی و جلال اسیر یا ناسخ و ذوق وظفر کے اخلاقی و پیش پا افتادہ و اکہرے مثالیہ سے یک لخت الگ معلوم ہوگا۔ عظیم اذہان کا کمال یہ ہے کہ رواجِ عام کے گدلے پانیوں میں سے بھی صدف نکال لیتے ہیں اور موتی رولتے ہیں۔ غالب تک آتے آتے شعری منطق اور قول محال کی یہی طرفگی و طباعی ایک پُر تیج اور التہاب انگیز جدلیات اساس حرکیاتِ نفی میں ڈھل جاتی ہے جو ہر طرح کی طرفوں اور قطبیت کو رد کرتی اور فارسی و اردو کے حسن کارانہ امتزاج کی یکسر نئی قوس قزح کو خلق کرتی ہوئی معجز بیانی کے ایک ایسے درجہ پر فائز ہوجاتی ہے جس کی کوئی مثال نہ اس سے پہلے تھی نہ بعد میں نظر آتی ہے۔ بیدل کی طرح غالب کے یہاں بھی اکثر احساس نہیں ہوتا کہ داخلی ساخت میں کوئی صنعت کارگر ہے گویا خارجی ہیئتی پیرائے معنی کی طرفگی اور نیرنگِ نظر میں تحلیل ہوجاتے ہیں۔ بیدل یونہی نہیں کہتے کہ فقط بلند طبع ہی پہچان سکتا ہے کہ میں نے پایۂ معنی کو کس آسمان نہم پر پہنچا دیا ہے۔

رساند پایۂ معنی بہ آسمان نہم
بلند طبع شناسد کلام بیدل را

(پایۂ معنی کو میں نے نویں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل کے کلام کو بلند طبع ہی سمجھ سکتا ہے)

'فکر نہ سپہر رسا' ہر ایک کا مقدر نہیں ہے۔ یہ بیکراں بخششِ الٰہی ہے۔ یہ اعجازِ ربانی

ہے۔ اس کا شدید ترین ادراک و عرفان بیدل کو نصیب ہے۔

مدعی درگزر از دعوئ طرز بیدل
سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد

(طرزِ بیدل کی پیروی کے مدّعی باز آجا، یہ وہ سحر مشکل ہے جو کیفیتِ اعجاز کا درجہ رکھتا ہے) (نارنگ، ص 216)

غالب نے بیدل کو اپنے شعور اور لاشعور کا ایک زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بنا لیا تھا۔ غالب کا تخلیقی وجدان اور تخلیقی بصیرت عنفوانِ شباب سے ہی بیدار اور متحرک تھی۔ 19 برس کی عمر میں غالب نے اردو زبان میں اپنا پہلا دیوان (1816) اور چوبیس برس کی عمر میں اپنا دوسرا دیوان (1821) میں مرتب کرلیا تھا۔ غالب کو 'عرفانِ ذات کا تصور' بیدل کے شعری تجربات کی سب سے بڑی گراں قدر عطا تھی۔ اس کو انھوں نے اپنی غیر معمولی تخلیقی فکر و نظر سے اپنا منفرد اور مختلف جمالیاتی اور معنویاتی تجربہ بنا لیا تھا۔ فغانی سے سبک ہندی کی جو روایت شروع ہوتی ہے اس روایت میں سب سے اہم اور معنی خیز تصور 'حسیاتی اور معنویاتی احدیت' کا نخشتمثالی تصور (Arch Image) ہے جو برصغیر کی مٹی سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ غالب عرفانِ ذات و کائنات کے جدلیاتی سازینہ کو حاصلِ زندگی جان چکے تھے جس میں مختلف اور متناقض 'نشانِ نغمہ' بالآخر تحلیل ہوکر ناقابلِ تقسیم احدیت میں منقلب ہوجاتے ہیں۔ بیدل کی جمالیات اور معنویات میں انھوں نے حاشیائی آدمی سے آدم (انسان) تک کا یہ نخشتمثال (Arch Image) بھی دیکھا تھا جو 'شونیتا سے پورن تا' تک کا سفر مدام سفر ہے۔

بر زبان نامِ آدم آمد
حدِ نظر مہرِ دُو عالم آمد

(میری زبان پر جیسے ہی آدم (انسان) کا نام آیا، میری نظر کی حد تک دونوں جہاں کا آفتاب روشن، منور اور فروزاں ہوگیا۔ ترجمہ نظام صدیقی)

اگر عالم ایں است آدم کجاست

اگر ہست آدم بعالم کجاست

(اگر دنیا یہی ہے تو انسان کہاں ہے؟ اگر انسان یہی ہے تو دنیا کہاں ہے؟)

(محیطِ اعظم)

دریاست قطرہ کہ بدریا رسیدہ است

جز ما کسی دگر نتواند بما رسید

(وہ قطرہ جو دریا تک پہنچتا ہے وہ دریا ہے، سوائے ہمارے وہ کون ہے جو ہم تک پہنچتا ہے)

The seeking one, and the sought one, the whole and the all, is one. (Nizam Siddiqui)

نارنگ صاحب یہاں نئی تھیوری کے ردتشکیلی تناظر میں بیدل اور غالب کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں اور بودھی فکر شونیتا کے لیے مناسب اور موزوں پس منظر کی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں۔ نارنگ کا غیر معمولی معروضی تجزیاتی اسلوب اور معروضی طریق استدلال کی درستگی اور زور و صلابت خاطرنشیں ہو جو ردتشکیلی فلسفہ کی ڈسپلن کی رُو سے تخئیل کی رنگ آمیزی اور موضوعی خیال بافی سے یکسر گریزاں ہے اور تقابلی حقائق کی موشگافی کر ان کو سورج آساعیاں کردیتا ہے۔

''غالب کے متن میں غالب ہی بولتے ہیں، غالب نے جو کچھ بیدل سے لیا اپنی طبیعت کے تقاضوں کے مطابق لیا اور اسے اپنا ذاتی تخلیقی رنگ و آہنگ عطا کر کے اس پر اپنا نقش ثبت کردیا۔ غالب کو 'از آنِ من است' پر اصرار ہے۔ طبعِ غالب کی خوبی یہ ہے کہ وہ ہر شئے کی قلبِ ماہیت کرکے اسے اپنی فطرت کے جوہر سے ہم آہنگ بنالیتی ہے اور گمان بھی نہیں گزرتا کہ یہ کوئی غیر شئے ہے۔''

(نارنگ، ص 216)

''اردو فارسی کی آٹھ سو سالہ تاریخ میں کسی دو بڑے شاعروں میں ایسا پہلودار رشتہ نہیں جیسا بیدل اور غالب میں ہے۔ غالب نے بھی یہ رشتہ ہندوستان سے باہر کے کسی فارسی شاعر مثلاً حافظ و سعدی و فردوسی و جامی و نظامی سے قائم نہیں کیا جیسا بیدل سے قائم

کیا۔ بیدل سے انھیں جو ذہنی، طبعی اور شعریاتی مناسبت تھی اس سے ہم بحث کر آئے ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا اس زبردست مناسبت کے باوجود دونوں میں کچھ فرق بھی ہے۔ بیدل بیدل ہیں اور غالب غالب۔ بیدل قلندر مشرب صوفیِ صافی عارفِ کامل اور اربابِ سلوک میں سے تھے جبکہ غالب ایک دنیادار انسان تھے۔ زندگی بھر وہ صاحبِ جاہ و دستگاہ ہونے کی تگ و تاز میں رہے۔ رومی یا اقبال کی طرح بیدل بھی پیغام کے شاعر ہیں۔ جبکہ غالب پیغام یا درس کے شاعر نہیں۔ تصوف اس عہد میں ثقافتی فضا کا حصہ اور شاعری کے مرکزی موضوعات میں سے تھا۔ غالب صوفی ہونے کے مدعی ضرور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ چشتیہ سلسلے میں میاں نصیرالدین عرف کالے صاحب کے فرزند میاں غلام نظام الدین سے بیعت تھے۔ اثنا عشری عقیدہ انھیں اپنی ننھیال سے ملا تھا۔ حضرت غوث علی شاہ قلندر سے بھی غالب کی رسم و راہ تھی جس کا ذکر تذکرۂ غوثیہ میں ملتا ہے۔ لیکن غالب نہ صوفی تھے، نہ درویش، نہ قلندر، وحدت الوجود سے ان کا لگاؤ نعرۂ مستانہ سے زیادہ نہیں۔ غالب کے تصوف کی نوعیت فقط تہذیبی ہے جبکہ بیدل عملاً صوفیِ صافی اور عارفِ کامل ہیں۔ حق بات یہ ہے کہ غالب کی آگہی اور تگ و تاز کا میدان تصوف نہیں بلکہ زندگی کی بوقلمونی، انسان، اور انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ غالب مقدرِ انسانی، تقدیر کے ناقابلِ فہم تناقضات اور آرزو و شکستِ آرزو کے ترجمان ہیں:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بخلاف غالب کے شکستِ آرزو یا انسان کا الم جو لازمۂ زیست ہے بیدل کا موضوع نہیں۔ بیدل کی پروازِ فکر مابعدالطبیعیاتی اور الوہی فضاؤں کی طرف ہے۔ ان کا منتہا 'از پردۂ غیب نوائے تواں شنید' ہے۔ جبکہ غالب جس کسی بھی عقیدہ کا بت تراشتے ہیں اس کو توڑتے بھی ہیں۔ وہ لاکھ 'عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا' کی تمنا کریں، ان کا کمال یہ ہے کہ وہ زمین پر رہتے ہیں، زمین سے الگ نہیں ہوتے، اور زندگی اور زمین کی سب سے اشرف مخلوق یعنی انسان کے درد و داغ، سوز و ساز، حسرتوں اور آرزوؤں، ولولوں اور نشاط

انگیزیوں کی کشاکش اور شکستوں کے ترجمان ہیں۔ وہ ہر چیز پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں، آشکارا عصیاں کا دم بھرتے ہیں، ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی داد چاہتے ہیں، وہ 'خوئے آدم دارم آدم زادہ ام' پر زور دیتے ہیں، اور خدا کے حضور نوعِ بشر کے وکیل بن جاتے ہیں۔ انسان کی عظمت اور خطا کاری دونوں کا انھیں احساس ہے۔ لیکن وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں، خدا بننے یا انسان کو خدا بنانے کی سعی و تمنا نہیں کرتے۔ خدا سے ان کا معاملہ اتنا ماورائی عقیدت کا نہیں جتنا جدلیاتی کشاکش کا ہے۔ ڈاکٹر عبدالغنی نے اس کا جو نقشہ کھینچا ہے لطف سے خالی نہیں۔'' (نارنگ، ص 217)

''غالب مسائل تصوف بھی بیان کرتے ہیں اور خدا کے سامنے اپنی حسرتوں کو اس طرح بیان بھی کرتے ہیں گویا ان کے لیے حظِ نفس کی جملہ ضروریات کا انتظام نہ کرکے خدا نے اپنے سر بہت بڑا الزام لے لیا ہے۔ ظاہر ہے تصوف اور حظائظ نفس کا کوئی جوڑ نہیں۔ کہاں بیدل کا فقر بے نیاز جس نے شہنشاہوں اور امرا کو نیچا دکھایا تھا، کہاں مرزا کا کسی متعین سانچے سے آزاد رہنا۔ یہی غالب کی سب سے بڑی صفت ہے اور ان کی ہر دلعزیزی کا باعث بھی ہے۔ اس صفت نے ان کی شخصیت کو پیچیدہ، پہلودار اور دلکش بنایا ہے۔ متشکک ان کے دلدادہ، خداپرست ان سے خوش، حسن پرست ان کے مداح، افکار عالیہ کے قدردان ان کی تعریف میں رطب اللسان، لطفِ زندگی حاصل کرنے والے ان کے شعر پڑھ کر تسکین حاصل کرنے والے:

ہوئے مر کے ہم جو رسوا ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا نہ کہیں مزار ہوتا

... الغرض مرزا ہر ایک کے ہمدم اور ہر ایک کے ہم خیال ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ کسی کے بھی نہیں۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ ہماری گرفت میں آگئے تو وہ قبضے سے نکل کر دور جا کھڑے ہوتے ہیں، طنزاً مسکراتے ہیں اور کوئی ایسا اچھوتا پہلو دکھا دیتے ہیں کہ ہمیں نادم ہونا پڑتا ہے۔ یہی گریز پائی ان کی جاذبیت کی سب سے بڑی وجہ ہے۔'' (ایضاً، ص 19-218)

فقط اتنا ہی نہیں کہ مرزا کسی کے بھی نہیں، وہ اپنے بھی نہیں، وہ ہر موقف کے ساتھ ہیں اور کسی موقف کے ساتھ نہیں۔ وہ ہر دیے ہوئے موقف اور ہر دیے ہوئے تصور کی تغلیط کرتے ہیں اور یوں معنیِ تازہ اور معنیِ دیریاب کو خلق کرتے ہیں۔ وہ کفر کے ساتھ بھی ہیں ایمان کے ساتھ بھی لیکن نہ وہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے، وہ ہر جوڑے دار حقیقت binary یا درجہ وار فوقیتی ترتیب hierarchy کو شق کرکے عدم تعین یا عدم تیقن کا نیا عرصہ خلق کرتے ہیں، جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں وہ معنی کی ہر موجودگی presence کو کالعدم کردیتے ہیں۔ یہ عجیب وغریب 'گریزپائی' یعنی ہر متعین سانچے سے آزاد ہونا اور کسی کے ساتھ حتیٰ کہ اپنے سایے کے ساتھ بھی نہ ہونا، اس کی کوئی آسان توجیہہ ممکن نہیں۔ اس جدلیاتی تخلیقی نہاد کا جتنا تعلق غالب کے شعور سے ہے اتنا غالب کے لاشعور سے بھی ہے جس کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اتنا ظاہر ہے کہ غالب کی جدلیات اساس فکر کسی تصور پر قائم نہیں ہوتی، ان کی افتاد و نہاد ہر چیز کو پلٹ دیتی ہے یا کسی بھی تصور کو بجنسہٖ قبول نہیں کرتی، اور طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ یہ معلوم ہے کہ غالب کی آگہی ماورائی یا روحانی نہیں، یہ دانش ورانہ ہے۔ ان کی طاقت ان کی واقعیت پسندی، دانش وخرد اور تعقل پروری میں ہے۔ آگے کے سفر میں ہم اس سوال پر غور کریں گے کہ کیا یہ پہلودار جدلیاتی رویہ غیر مذہبی بودھی فکر یعنی شونیتا کی حرکیاتِ نفی سے ملتا جلتا یا مماثل نہیں، جو عقیدوں کے ظاہر یا باطن سب کو رد کرتا ہے، طرفوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر معمولہ تصورِ حقیقت کو جدلیاتی گردش سے بے دخل کردیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب حددرجہ آزادگی اور وارستگی کے قائل ہیں۔ پردۂ ساز سے شکست کی آواز سننا اور نیرنگِ تمنا کا تماشائی ہونا ہر کسی کا بوتا نہیں:

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی برآوے

اس سلسلے کی مزید بحث متن کے تجزیوں کے ضمن میں آئے گی۔ (نارنگ، ص 220)

باب ششم 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' کے تیسرے حصے (3) میں نارنگ

صاحب نے بیدل کے 'مثنوی ادبیات' محیط اعظم، طلسم حیرت، طورِ معرفت اور عرفان کے جمالیاتی، معنویاتی، علمیاتی، وجودیاتی اور عرفانیاتی زاویوں اور گوشوں کی نئی تحقیقی اور تنقیدی بازیافت یکسر نئی علمیات کی روشنی میں کی ہے۔ اس میں ہندستانی فکر و فلسفہ کا جوہر اصل فروزاں ہے۔ گو بیدل کی مثنوی 'نکاتِ بیدل' نہ جانے کیوں ان کی تحقیقی اور تنقیدی توجہ کا مرکز نہیں بنی ہے؟ بیدل 'راسخونِ فی العلم ومعرفت' میں اخص کے مقام پر قائم و دائم ہیں۔ وہ صادقین اور صدیقین میں ہیں۔ اخص صحیح معنوں میں خلاق ہوتے ہیں اور ارفع اقدار کے خالق اصغر! تخلیق، تخلیقیت، خلاقیت اور علم و عرفان خالص اکبر کے بنیادی اوصاف ہیں اور ان تخلیقات کشا، تخلیقیت آفریں اور تخلیقیت افروز اوصاف کا حیران و پریشان کر دینے والا جلوہ اخص میں ملتا ہے۔ اخص نابغۂ روزگار کا بنیادی وصف غیر معمولی قوت تخلیق (تخلیقیت) ہے۔ اس کا وہبی ادراک و شعور، اس کی قوتِ احساس اور اس کی قوتِ تخلیق بے مثل ہوتی ہے۔

> Creativity is all. Creativity is alpha and omega. Creativity is wonderous-whole and gracious-whole. Creativity is the light of supreme-most awareness. (Nizam Siddiqui)

(تخلیقیت کل ہے۔ تخلیقیت حرفِ اول اور حرفِ آخر ہے۔ تخلیقیت حیرت تمام اور رحمت تمام ہے۔ تخلیقیت الوہی اشعر کا نور ہے۔)

اس کے برخلاف دانائی، ذہانت و فطانت، عقل و فہم، وجودت و ذکاوت، مسائل کو سمجھنے اور استدلال کرنے کی قوت محض فرع ہے۔ دانائی محض تحلیل کرنے اور سوجھ بوجھ کی ایک دانشورانہ قوت (Philosophia) ہوتی ہے۔ اس کا بینشورانہ عرفان (Philosia) سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس دانشورانہ قوت کو اختراعی قوت سے موسوم کرتے ہیں۔ اختراعی قوت یا دانشورانہ اہلیت انسان کے اپنے قابو میں ہوتی ہے۔ لیکن اخص نابغۂ روزگار اس تخلیقی قوت کے قابو میں ہوتا ہے جس کو ہم عبقریت (Geniousness) سے موسم کرتے ہیں۔ عبقریت وحی کے مانند ہوتی ہے۔ ایک پیغمبر وحی کی گرفت میں ہوتا ہے۔ وحی اس کی

گرفت میں نہیں ہوتی۔ اس لیے جب اس پر وحی کا نزول ہوتا ہے وہ اس دنیا و مافیہا سے بے خبر ہوتا ہے تاہم اس کی وحیِ خفی (Clair audience) اور وحیِ جلی (Clair voyance) معراج پر ہوتی ہے۔ ایک ایسا شخص جو بے پناہ ماورائی اہلیتوں اور قابلیتوں سے بہرہ ور ہو جس کی غیر معمولی قوتِ تخلیق (تخلیقیت) اصلی یا حقیقی (Original)، وہبی، وجدانی اور برجستہ ہو، وہ اخص نابغۂ روزگار ہوتا ہے۔ دانشور، دانشمند یا عالم کے قویٰ کسبی ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مخصوص شعبۂ حیات و کار میں تربیت یافتہ (Disciplined) ہوتا ہے۔ اس کے برعکس عبقریت فطری ہوتی ہے۔ اس کا حصول پیہم سعی و عمل سے ممکن نہیں ہوتا ہے۔ نابغہ کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ (1) ایک وہ نابغہ جو انسانی تواریخ کا رُخ کلی طور پر تبدیل کر دیتا ہے۔ (2) دوسرا وہ جو انسانی تواریخ کے کسی مخصوص شعبۂ حیات و عمل کا تاجور ہوتا ہے۔ فنکار کا تعلق نابغہ کی دنیا سے ہے لیکن ہر فن کار نابغہ نہیں ہوتا۔

بیدل اخص نابغۂ روزگار تھے۔ غالب خاصانِ خاص نابغۂ شعر و حکمت تھے۔ انتیس تیس سال کی عمر میں وہ بیدل کی مثنوی 'طور معرفت' کو اپنے سینے سے لگائے ہوئے تھے۔ جب غالب نے 'مثنوی چراغِ دیر' کی تخلیق کی تھی اس دور میں بیدل ان کے لیے باطنی بینشورانہ عرفان (Philosia) کا منبع نور تھے۔ بنارس اور کلکتہ کے سفر سے جانے کتنے سال قبل یہ مثنوی 'طورِ معرفت' غالب کو حاصل ہوئی تھی۔ وہ مخطوطہ جو غالب کے پاس محفوظ تھا، اس پر 1231ھ (1815) کی مہر ہے یعنی اس سفر کے آغاز سے بارہ سال قبل کی مہر! اس سے یہ خورشید نیمروزی صداقت روشن ہوتی ہے کہ غالب نے بیدل کی حسنیات اور معنویات سے اپنی خود بیداری کے ضمن میں حقیقی فیضان حاصل کیا ہے۔

نارنگ صاحب انکشاف کرتے ہیں — ''بیدل کی مثنویوں میں ہمارے نقطۂ نظر سے 'عرفان' بے حد اہم ہے جو طویل ترین بھی ہے اور جس میں گیارہ ہزار ابیات ہیں۔ بیدل کے شاگرد بندرابن داس خوشگو کا بیان ہے کہ اس کے لکھنے میں بیدل نے پورے تیس سال لگائے۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ مثنویِ معنوی کے بعد علم و عرفان کا سب سے بڑا خزانہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' ہی ہے۔ دوسری مثنویوں کے برخلاف 'عرفان' کا انداز بیانیہ نہیں ہے۔

شروع سے آخر تک بیدل نے اس میں ایک فکری نظام کو برقرار رکھا ہے اور جن موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، وہ نہ صرف ان کے فنکارانہ کمال کی بیّن مثال ہیں بلکہ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ شاعر جو کچھ کہہ رہا ہے وہ اس کی روح کی گہرائیوں سے گزر کر اس کے دل و دماغ کا حصہ بن چکا ہے۔ ذات و کائنات، عمرانیات، اخلاقیات اور عرفانیات کا شاید ہی کوئی پہلو ہو جس کا براہ راست یا بالواسطہ 'عرفان' میں احاطہ نہ کیا گیا ہو۔ خسرو کی طرح بیدل کو ہندوستان سے جو محبت تھی اس کے اشارے 'عرفان' میں قدم قدم پر ملتے ہیں۔''

نارنگ صاحب آگے اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ مزید انکشاف کرتے ہیں جو گرانقدر تحقیقی نتائج کا حامل ہے۔

''علم کی دنیا میں کہاں کے ڈانڈے کہاں جا کر مل جاتے ہیں۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بین الاقوامی بیدل سمینار (مارچ 2004) میں آئی آئی ٹی دہلی کے ایک پروفیسر نے بیدل پر اپنے حیرت انگیز مطالعہ کے نتائج پیش کیے اور انکشاف کیا کہ بیدل کی مثنوی 'عرفان' کے بعض حصوں اور سنسکرت صحیفہ یوگ وششٹھ (योग वशिष्ठ) کی بعض حکایتوں میں گہری مطابقت و مماثلت پائی جاتی ہے۔ ڈاکٹر واگیش شکل ریاضی کے پروفیسر ہیں لیکن سنسکرت کے عالم ہیں اور فارسی میں بھی دستگاہ علمی رکھتے ہیں۔ واگیش شکل نے متن کے دستاویزی حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ موضوعات و مطالب کے اعتبار سے 'عرفان' اور سنسکرت یوگ وششٹھ میں گہرا رشتہ ہے۔''

''واگیش شکل کا خیال ہے کہ سنسکرت یوگ وششٹھ جو علم و دانش اور روحانی مسائل پر ہندوؤں کی نہایت مشہور و مقبول کتاب ہے، اس تک بیدل کی رسائی ان دو میں سے کسی ایک فارسی ترجمے کے ذریعے ہوئی ہوگی جس میں سے ایک فارسی ترجمہ اکبر کے زمانے کا تھا اور دوسرا داراشکوہ نے کروایا تھا۔'' آگے واگیش شکل یہ بھی بتاتے ہیں کہ یوگ وششٹھ کے تیسرے سیکشن کے حصے جو جزو 104 سے 122 تک میں ہیں، بیدل نے انھیں اپنی ایک اور مثنوی 'محیط اعظم' میں شامل کیا ہے جو اس حکایت سے شروع ہوتے ہیں۔

شنیدم در اقلیم ہندوستاں
کہ خاکش بود آبروئے جہاں

''واگیش شکل کہتے ہیں اگرچہ آج تک کسی فارسی داں نے اس پر سے پردہ نہیں اٹھایا لیکن یہ حقیقت ہے کہ یوگ وششٹھ سے زندگی بھر بیدل کا گہرا تعلق رہا ہے۔''

''واگیش شکل متن کی شہادتوں کی بنا پر کہتے ہیں کہ 'عرفان' میں بیانیہ کی ساخت یوگ وششٹھ کے تیسرے سیکشن کے ابواب 85 سے 103 پر رکھی گئی ہے۔ اس میں ایک برہمن کے دس بیٹوں کی حکایت بیان کی گئی ہے جو دس جہانوں کی تخلیق کرتے ہیں۔ ان دس جہانوں میں ہر جہان کا الگ سورج ہے اور ہر سورج ایک کہانی بیان کرتا ہے۔ بیدل کی مثنوی میں بھی برہمن کے دس بیٹوں، دس جہانوں اور آفتاب کی حکایت موجود ہے۔ واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیانیہ کی ساخت اتنی تہ دار اور متنوع ہے کہ مقابلہ و موازنہ آسان نہیں، اس لیے بھی کہ مثنوی 'عرفان' محض بازگوئی یا ترجمہ نہیں بلکہ ایک تخلیقی کارنامہ ہے، اور بیدل کے اظہار و ابلاغ کی تہ تک پہنچنا آسان نہیں ہے۔ بہرحال اس میں کلام نہیں کہ مثنوی کی مرکزی تھیم ایک دنیا نہیں کئی دنیائیں ہیں جو اس عقیدہ و نظامِ فکر سے مطابقت نہیں رکھتیں جن سے خود بیدل کا تعلق تھا۔''

''آگے واگیش شکل کا کہنا ہے کہ ''بیدل کا مقصد فقط حکایت بیان کرنا نہیں بلکہ حکایات کی مدد سے وہ ایک فلسفیانہ نظام خلق کرتے ہیں۔ بیدل کا متن اصل کی بازگوئی یا تکرار محض نہیں ہے بلکہ 'عرفان' اول و آخر ایک شعری تخلیق ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس نوع کی تخلیقی بازآفرینی retelling میں اصل و نقل کی بحث بے معنی ہے۔ خود خوشگو نے 'عرفان' کے بارے میں بیدل کے اس شعر کا حوالہ سفینہ میں دیا ہے:

دریں عبرت سرا عرفانِ ماہم تازگی دارد
سراپا مغز دانش گشتن و چیزے نہ فہمیدن

(اس عبرت سرائے دہر میں (مثنوی) 'عرفان' تازگی رکھتی ہے۔ یہ دانش کا مغز ہے علاوہ اس کے کچھ بھی نہیں)

ظاہر ہے یہاں 'عرفان' مثنوی کے معنی میں بھی ہے اور گیان کے معنی میں بھی، یعنی بیدل کے اپنے نظامِ فلسفہ کے بارے میں بھی جس کی 'تازگی' پر بیدل زور دیتے ہیں کیونکہ جس معرفت (عرفان) کا وہ ذکر کر رہے ہیں وہ اُس معرفت سے الگ نہیں جسے صوفیا جانتے تھے لیکن جس محاورہ میں بیدل اُسے بیان کر رہے تھے وہ محاورہ اور وہ وضع الگ تھی، (تازگی دارد)، یعنی دوسروں سے ہٹ کر ہے یا مختلف ہے۔ واگیش شکل اشارہ کرتے ہیں کہ فارسی متصوفانہ شاعری میں اس کلامیۂ روحانی کا معنیاتی عرصہ اور پیرایۂ بیان رسومیاتی طور پر طے تھا، گھوم پھر کر بات ایک متعینہ وضع سے کی جاتی تھی اور وہی وضع قابل قبول سمجھی جاسکتی تھی جبکہ بیدل کے یہاں وہ معنیاتی عرصہ اور وضع ہی بدلی ہوئی تھی، اس لیے بیدل کا پیرایۂ اظہار و ابلاغ اس زمانے میں رائج متصوفانہ شاعری کے عادی لوگوں کے لیے ناقابل فہم تھا (چیزے نہ فہمیدن)۔ بیدل کی شاعری کو پُر از اشکال، پیچیدہ یا ناقابل فہم قرار دینا بقول واگیش شکل ''دراصل قرأت کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہ ہو سکنے کے سبب تھا، نہ کہ بیدل کی تخلیقیت کے اشکال کی وجہ سے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیدل کا کلامیۂ روحانی ہی دوسرا تھا، اس لیے کہ یہ پیرایہ و محاورہ اپنے عہد کے عام روایتی انداز سے ہٹ کر تھا۔''
(نارنگ، ص 226)

اس دلچسپ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے واگیش شکل کہتے ہیں کہ بیدل کو سمجھنا اس لیے بھی دقت طلب رہا ہے کہ بیدل کا 'تصور وجود' من وعن وہ نہیں ہے جو اس عہد میں عام تھا جو دوسرے صوفیا کا ہے۔

Assertions like :

برقِ جوالہ را چہ بال و چہ پر
خطِ پرکار را چہ پاؤ چہ سر

[Of the Swinging Light where is the wing and feather?
Of the trace of a circle where is the beginning and where is the end?]

indicate not only a time-concept which is dissonant with the standard sufi discourse, but also a theoretical departure from the usual formulation of

وجود *wujūd* (= Existence); for Bedil وجود *wujūd* is not a reality, and thus the 'Unity' is somewhat anti-foundational. When Bedil dismisses both knowledge and ignorance as illusions of the same category, he is following an advanced text like the *Yogavāsishtha*, and not a mere Unity. This is transnumeration, not a reduction of everything into a Numero Uno.

This transnumeration, usually regarded as 'the doctrine of Zero' because the great Buddhist philosopher Nāgārjuna has used the word 'Shūnya' to describe it, is the core of some of the most complex philosophical thought-systems India has produced, including that of the *Yogavāsishtha*. When Bedil joins the group, it is hardly surprising that some of the best Indian poetry results. Since the poetic devices are entirely those from Persian poetry's arsenal, a new glow is also added to the contents.

In the long list of sufi poets, nobody except Bedil could do it because in that long list, nobody could go to those sources with the needed intellectual power, or the needed artistic talent."

دانش ہند اور بیدل کی مثنویاتِ عالیہ کے تناظر میں پروفیسر واگیش شکل کا صفر، شونیہ اور وحدتِ عالیہ کا محولا بالا فلسفیانہ انکشاف جاذبِ فکر و نظر ہے۔ اس کا براہ راست تعلق پروفیسر نارنگ کے عظیم تر صحیفہ 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کے مرکزی مبحث سے ہے۔ اس لیے اس پر خصوصی توجہ مرکوز کرنا ناگزیر ہے۔ فلسفۂ اسلامیات اور عرفانیات میں بھی اَحد کے ساتھ بحت، لا، سواں نام (The Hundredth Name) کا تصور بھی موجود ہے۔ تجربہ کنندہ عارف مراقبہ میں 'فنا' سے قبل اس سے گزرتا ہے۔ بیدل فلسفۂ اسلامیات اور عرفانیات کے اس فلسفیانہ اور عارفانہ تناظر سے بھی بیک وقت مکمل طور پر وجودیاتی سطح سے آگاہ تھے۔ لیکن انھوں نے ہندستانیت کے اسطوری پس منظر اور سبک ہندی کے پیش منظر میں 'عرفان' کی ہندوی تشبیہاتی، استعاراتی، علاماتی، بدیعیاتی اور نخشمتائی (Archimagist) رنگ و آہنگ میں تخلیق، تشکیل اور تعمیر کرنا موزوں اور مناسب تصور کیا۔ 'عرفان' کے گیارہ ہزار اشعار تیس سال تک لکھے جاتے رہے اور 1712 میں تکمیل پذیر ہوئے۔ 'بندو' سے اسیم و اننت آدیا جیوتی کا باطنی سفر مدام سفر درحقیقت 'نور'

سے بیکراں تجلیِ اعظم یا لانہایت نورِ اکبر کا وجودیاتی اور عرفانیاتی اکمل ترین تجریدی تجربہ ہے۔ یہ شونیتا سے مہا شونیتا تک، مہا شونیتا سے پرم شونیتا تک کا امجد ترین اور اقدس ترین باطنی تجربہ ہے۔ اس کے نتیجہ میں کامل سکون آگیں اور نشاطِ روح آگیں خاموشی محیط ہوجاتی ہے۔ گوتم بدھ کا گولڈن سائلنس اس کا صادق امین تھا۔ شونیتا غیرمذہبی تجربہ نہیں ہے۔ یہ اصل باطنی اور قدسی تجربہ ہے۔ ناگارجن نے دھیان کے ایک طریقہ 'نیتی نیتی' (नेति नेति) کے وسیلہ سے بالآخر اس کو علمیات (Epistemology) کی معروضی سطح ضرور عطا کردی ہے لیکن وہ خود بھی اکمل عارف تھے۔ ان کے فلسفہ کا نام ہی 'جادۂ اعتدال' (مدھیہ مارگ) ہے۔ ان کی کتاب کا نام 'پرگیا پرمت تا' (Pragya Pramitta) ہی وید مقدس رِگ وید کی اس رچا (مقدس بیت) سے مستعار ہے۔

प्रज्ञानाम ब्रह्म: (برہم کا نام اشعر ہے)

'پراگیہ پرمتا' کا ترجمہ (تکمیل علمیات) سے ہٹ کر ہے۔

بیدل کی شاعری 'ہستیِ بحت' یا 'ہستیِ محض' کی تجریدی کیفیت کا بھرپور تخلیقی مکاشفہ ہے۔

ہر کہ از خود شد تہی، از ہستیِ مطلق بر واست
از حباب من، سراغ گوہرِ نایاب گیر

(جو بھی 'خودؔ' سے خالی (شونیہ) ہوا وہ ہستیِ بحت سے معمور ہوا۔ میرے نورِ اصغر سے نایاب بیکراں 'نورِ اشعر یا نورِ اکبرؔ' (आदि ज्योति) کے سراغ میں مستغرق ہو) (نظام صدیقی)

نارنگ صاحب آگے فرماتے ہیں:

''متصوفانہ شاعری تو اس پورے عہد میں چلن میں تھی اور خوب سمجھی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلامیہ کو نہ پاسکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانشِ ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برقِ جوالہ یا خطِ پرکار۔

یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلۂ جاریہ یا حلقۂ دامِ خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتدالاعداد' سے زیادہ 'صفر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفۂ شونیہ، جو یوگ وششٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔ واگیش کا یہ وہ نکتہ ہے جو سبکِ ہندی بالخصوص بیدل کے بارے میں ہمارے تھیس سے خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ واگیش شکل نے اپنے پراز معلومات مضمون میں یہ بھی انکساف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں ہر مبحث یوگ وششٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر آیا ہوگا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ بعض تصورات ایسے ہیں جو سوائے دانشِ ہند کے کہیں اور نہیں پائے جاتے۔'' (نارنگ، ص 228-229)

مثنوی 'عرفان' میں بیدل نے 'سخن' کی بابت جو کچھ کہا ہے، وہ بہت کچھ وہی ہے جو ہندستانی فکر و فلسفہ میں वाक् کا نظریہ ہے۔

بقول واگیش شکل بیدل غالباً اپنے زمانے کا واحد شاعر ہے جو کہتا ہے کہ مذاہب فقط ظاہرداری نہیں بلکہ تمام مذہب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور اپنے اپنے ماننے والوں کے لیے واجب الاحترام ہیں :

خوابِ بیداری کہ ما داریم
بر ہماں جادہ سیر ہا داریم

(یعنی بیداری (عرفان/گیان) کا جو خواب میرے پاس ہے، اس لیے ہے کہ میں نے تمام راستوں (مذہبوں) کی سیر کی ہے۔)

واگیش شکل مزید کہتے ہیں کہ بیدل کے یہاں مقامی فکر و فلسفہ کی آگہی کی اجنبیت وغرابت تخلیق کی حسن کاری کا قالب اختیار کرلیتی ہے۔ بیدل کے یہاں ناقابلِ فہم کچھ بھی نہیں، جو لوگ بیدل کو ناقابلِ فہم سمجھتے ہیں ان سے بیدل صاف لفظوں میں کہتا ہے:

چشم وا کن حُسنِ نیرنگِ قدم بے پردہ است
گوش شو آہنگِ قانونِ عدم بے پردہ است

معنی کزفہم آں اندیشہ در خوں می تپید
ایں زماں در کسوتِ حرف و رقم بے پردہ است
آں چہ میدانی منزّہ اعتبارِ بیش و کم
فرصت بادا کہ اکنوں بیش و کم بے پردہ است

(آنکھیں کھول کر دیکھو کہ روزِ اول سے چلے آرہے حسن (اننت) کا نیرنگِ نظر تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ کان کھول کر سنو کہ قانونِ عدم (مایا) کا آہنگ تمہارے سامنے بے پردہ ہے۔ معنی کہ جس کے سمجھنے سے فکر خون میں کھولنے لگتی ہے، اس وقت میرے حروف و تحریر میں تمھاری آنکھوں کے سامنے بے پردہ ہے۔ وہ جسے تم منزّہ سمجھتے ہو کم یا زیادہ، غور سے دیکھو وہی کم یا زیادہ تمھاری نظروں کے سامنے آشکار ہے)۔

بیدل کی محولا بالا مثنویوں کی ہمہ گیر بین لسانی اور بین ثقافتی معنویت اور غالب سے ان کے ذہنی ربط و ضبط کا سراغ لگاتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے آگے نہایت تحقیقی ژرف بنی اور تفہیمی بصیرت کے ساتھ معروضی تجزیہ کرتے ہوئے نہایت خیال افروز رنگ و آہنگ میں ''زبان کی مقامیت بنام ایرانیت' کی تذکروں کی جنگ کے پس منظر میں غالب اور حامیانِ قتیل کی معرکہ آرائی اور پرانے ایرانی اور ہندی نزاع کی ازسرِنو بازآفرینی کی باز تخلیق کردی ہے اور اس کے آئینۂ خانہ میں بیدل کے سلسلہ میں غالب کی نفسیاتی ثنویت (Duality) اور شخصی اور شعری نرگسیت کو دلائل اور شواہد کے ساتھ بھرپور طور پر اُجاگر کردیا ہے۔ اس ضمن میں نارنگ صاحب فرماتے ہیں:

''اس سیاق میں بیدل کا تخلیقی کلامیہ جس کے سرچشموں میں دانشِ اسلامی کے ساتھ دانشِ ہند کے سوتے بھی آملے تھے، اگر اس زمانے کے صاحبانِ ذوق کو ناقابلِ فہم، سریت آلود یا پُراز اشکال معلوم ہوتا تھا تو تعجب کا مقام نہیں ہے۔ اس پر فارسی کا مقامی ہندی روزمرہ و پیرایہ مستزاد جو نووارد ایرانیوں کو اور بھی اجنبی اور نامانوس معلوم ہوتا ہوگا۔ اٹھارھویں صدی میں فارسی شاعری کے دو طرز مقبول و مرغوب تھے، ایک نظیری کا دوسرا صائب کا، بیدل کی شخصیت نے دونوں کو زیر و زبر کردیا۔ بیدل کی تخلیقی توانائی اور جرأت

فکری ایک تلاطم خیز دریا کی طرح تھی جو کسی رکاوٹ کو خاطر میں نہ لاتی تھی۔ شیخ علی حزیں (وفات 1766) جن کا زمانہ بیدل کے کچھ بعد کا تھا، اور جو ایرانی نژاد تھے، انھوں نے ہندی فارسی گوؤں بالخصوص بیدل پر اعتراض کرنا شروع کیے۔ اگرچہ اس زمانے کے جید عالم سراج الدین علی خانِ آرزو (وفات 1756) نے جم کر بیدل کا دفاع کیا اور بیدل کی اختراعات اور جدت پسندیوں کو برحق ٹھہرایا۔ خانِ آرزو نے 'تنبیہ الغافلین' لکھ کر الٹے حزیں پر اعتراض بھی کیے۔ یوں زبان کی مقامیت بنام ایرانیت کی بحث اٹھ کھڑی ہوئی۔ ہندی شعرا زیادہ تر فارسی کی سند کے لیے ایرانیوں کی طرف دیکھتے تھے۔ حزیں اور ان کے حامیوں کے اعتراضات سے ہندی گوؤں کی ساکھ کو خاصا دھکا لگا اور مدتوں وہ اس احساس کمتری اور پسماندگی سے باہر نہ نکل سکے جیسا کہ آزاد بلگرامی (خزانۂ عامرہ) اور امام بخش صہبائی کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہی بیدل، عہد عالمگیری میں جس کے نام کا ڈنکا بجتا تھا، اٹھارھویں صدی کے اواخر تک اس کی شہرت پس پشت چلی گئی اور وہ فقط خواص کے ایک طبقہ کا شاعر بن کر رہ گیا۔ (نارنگ، ص 233)

اس ضمن میں پروفیسر وارث کرمانی کا کہنا ہے کہ:

> ''بیدل ہمالیہ پہاڑ کی طرح اتنے بلند ہیں کہ انھیں ان کے ہم عصروں اور بعد والوں نے اپنے ضعفِ بصارت کی بنا پر مغلق اور خارج آہنگ قرار دیا تھا۔ ان کم نگاہوں میں شبلی کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔''

اس کے بعد نارنگ صاحب مزید دلائل، براہین اور شواہد کے ساتھ اپنے خصوصی مقدمہ (Premises) کی توثیق کرتے ہیں۔

''حقیقت یہ ہے کہ شبلی جنھوں نے شعرالعجم کے نام سے پانچ جلدوں میں فارسی ادب کی تاریخ لکھی، انھوں نے بیدل کو شامل نہ کر کے اپنے ہاتھوں اپنے عظیم فارسی شاعر کو دیس نکالا دے دیا۔ ان حالات میں غالب کا بیدل کا تتبع کرنا اور ایک مدت تک علی الاعلان بیدل کو اپنا رہنما و خضرِ راہ قرار دینا ایک غیر معمولی ذہنی و تخلیقی کارنامہ سے کسی طرح کم نہ تھا۔ غالب نے کم عمری ہی سے بیدل کا اتباع لاشعوری طور پر شروع کیا۔ بیدل

میں ان کے لیے کچھ ایسی کشش تھی کہ بغیر کچھ وجہ بتائے وہ دل کی گہرائیوں سے بیدل کو چاہنے لگے، صاف کہتے ہیں کہ 'بیعت بیدل کا فیض ہے کہ میرا قلم اس قدر مسیحائی دکھاتا ہے۔' لیکن بالعموم جو یہ سمجھا جاتا ہے کہ پچیس برس کی عمر کے بعد غالب نے اتباعِ بیدل کو ترک کردیا، خواہ اس کو خود غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو (ملاحظہ ہو خط بنام عبدالرزاق شاکر، آغاز ایں باب) یہ غلطِ محض ہے، اول تو سفر کلکتہ کے دوران 1828 تک جب غالب کی عمر 31 سال کی تھی وہ علی الاعلان پیروی بیدل پر فخر کررہے تھے (جس کا ذکر مثنوی بادِمخالف اور دیگر مثنویوں کے ضمن میں آگے آتا ہے)، دوسرے یہ کہ وہ فارسی کے اہلِ زبان نہیں تھے، لیکن قضیۂ کلکتہ کے بعد اہلِ زبان کی حیثیت سے خود کو منوانا اب ان کے لیے عزت وانا کا مسئلہ بن گیا تھا، اور تیسرے یہ کہ بیدل کی شعریات اس حد تک غالب کے ذہن وشعور میں پیوست ہوچکی تھی اور ان کی فکری نہاد و افتاد کا حصہ بن چکی تھی کہ باوجود ادعا کے اس کو بدلا نہیں جاسکتا تھا جس پر نہ صرف ان کی تمام شاعری دلالت کرتی ہے بلکہ بعد کے خطوط بھی چغلی کھاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ذہنی طور پر بعد میں بھی بیدل سے رجوع کرتے رہے۔ قاضی عبدالودود نے صاف صاف لکھا ہے کہ بعد میں بھی غالب ''بیدل کے دائرۂ اثر سے باہر نہ تھے، بادِمخالف میں انھوں نے بیدل کا شعر بطور سند مثنوی میں شامل کیا ہے...غالب آخر آخر تک بیدل کے اشعار اظہار پسندیدگی کے ساتھ اپنے خطوں میں نقل کرتے رہے۔'' ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے کم از کم سات خط ایسے پیش کیے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب آخری عمر تک بیدل کے اشعار کے حوالے دیتے رہے۔

آگرہ و دہلی میں لوگوں کے اعتراضات ہی کیا کم تھے کہ قضیۂ کلکتہ غالب اور بیدل کے رشتے کے لیے نہایت بدبختانہ ثابت ہوا۔'' (نارنگ، ص 234)

''غالب کو اپنی بیدل فہمی اور فارسی دانی پر ناز تھا۔ انھوں نے معترضین کو برسرمحفل لتاڑا۔ غالب کو مخالفین کے اعتراضات اور خاص طور پر قتیل کو سند کے طور پر پیش کرنا سخت ناگوار گزرا۔ اس کا ایک افسوسناک نتیجہ یہ نکلا کہ غالب قتیل ہی کے نہیں، ہندوستان کے

فارسی گو شعرا کے مخالف ہوگئے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندی شاعروں نے فارسی اہلِ زبان سے نہیں، کتابوں اور مقامی اساتذہ سے سیکھی ہے، اس لیے ان کی فارسی شاعری لائقِ اعتنا نہیں۔ بات بڑھ گئی۔ حزیں نے ہندی فارسی گو شاعروں کو ''پوچ گو'' کہا تھا اور اسی نوع کی نزاع سراج الدین علی خانِ آرزو اور دوسروں سے شروع کی تھی۔ اب غالب اور حامیانِ قتیل کی معرکہ آرائی سے پرانے ایرانی ہندی نزاع کا ازسرنو آغاز ہوگیا۔ غالب کے لیے پنشن کا جھگڑا پہلے ہی دردِ سر بنا ہوا تھا۔ وہ کوئی اور مصیبت مول لینا نہیں چاہتے تھے، لیکن نہ چاہتے ہوئے بھی وہ ایرانی ہندی نزاع میں گرفتار ہوگئے۔ یوں ان کے شعوری و لاشعوری آئیڈیل بیدل بھی زد پر آگئے۔ اس سیاق میں اب پوری طرح دیکھا جاسکتا ہے کہ کلکتہ کے قضیۂ نامرضیہ میں اصل معاملہ بقول ڈاکٹر عبدالغنی اتباعِ بیدل ہی کا تھا، آگرہ اور دہلی میں بھی جو اعتراضات ہوئے تھے تو اصل بات پیرویِ بیدل کی تھی اور یہاں بھی لفظ 'زدہ' کے جس استعمال کو محلِ نظر قرار دیا گیا وہ دراصل غالب کے یہاں بیدل ہی سے آیا تھا۔ بیدل مرزا کا سب سے بڑا سرچشمۂ فیض تھے۔

''حالات کی نزاکت کو دیکھتے ہوئے دوست احباب نے صلح صفائی کا مشورہ دیا۔ غالب نے 'مثنوی بادِ مخالف' لکھی جسے بظاہر اس وقت 'آشتی نامہ' کہا گیا۔ لیکن غالب کہاں چوکنے والے تھے۔ اس میں جہاں بظاہر وضعداری کو نبھاتے ہوئے مقامی حضرات کی تعریف کی گئی تھی وہاں 'زدہ' سے متعلق سند علی الاعلان بیدل کے شعر سے دی گئی۔ مزید یہ کہ مرزا نے بڑھ چڑھ کر بیدل کی تعریف کی، بیدل کو 'محیطِ بے ساحل' اور 'قلزمِ فیض' لکھا اور یہ بھی کہا کہ ہندی ہونے کے باوجود بیدل، قتیل کی طرح نادان نہیں تھا۔'' (نارنگ، ص 235-236)

بالآخر وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ''سفرِ کلکتہ میں غالب نے دو مثنویاں 'چراغِ دیر' اور 'بادِ مخالف' تصنیف کیں۔ دونوں بیدل کی دو مثنویوں 'طورِ معرفت' اور 'عرفان' کی بحروں میں ہیں اور دونوں میں استفادہ اور استفاضۂ بیدل ظاہر ہے۔'' (ایضاً، ص 237)

''مثنوی 'طورِ معرفت' کے بارے میں معلوم ہے کہ قیامِ بنارس کے دوران 1827

میں غالب کی 'چراغِ دیر' اسی مثنوی کی ترغیب ذہنی سے لکھی گئی اور بحر بھی 'طورِ معرفت' والی اختیار کی گئی۔ صاف ظاہر ہے کہ 'عرفان' ہو 'محیط اعظم' یا 'طور معرفت' بیدل کی غزل ہی نہیں بیدل کی مثنویاں بھی غالب کو ہمیشہ عزیز رہیں اور ان کے اثرات غالب کی تمام تر تخلیقی زندگی کا اہم حصہ بنے رہے۔'' (ایضاً، ص 238)

مابعد ساختیاتی اور مابعد جدید نئی فکریات کے تناظر میں غالب کے اطالوی ناقد علیساندرے بوسانی نے اپنے مقالہ 'Ghalib and Bedil's style' میں غالب اور بیدل کے تازہ کار اور نادرہ کار اسلوب پر لکھتے ہوئے بیدل کے اسلوبیاتی رمز کی گرہ کشائی میں ایک نئے اور انوکھے تحیّر انگیز نکتہ پر سب سے پہلے اہل ذوق اور اہلِ دل قاری کی پہلی بار توجہ مرکوز کرائی ہے جیسے بیدل کے روحانی کلامیہ کے مافیہ کے ضمن میں دانش ہند کے سرچشموں تک بیدل کی رسائی کا پروفیسر واگیش شکل نے انکشاف کیا تھا کہ بیدل کی شعری کائنات میں وجود کا تصور ہی مختلف اور جداگانہ ہے یعنی برق جوالہ یا خطِ پرکار — یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ یہ مبتدالاعداد (Numero Uno) سے زیادہ صفر اصل الاصول (The Principle of Zero) کا اشاریہ کنندہ (Signifier) ہے یعنی فلسفۂ شونیہ اور فلسفۂ لاشیئت کا (Signified) معنی نما! علی ساندرے بوسانی نے بھی پہلی بار منکشف کیا ہے کہ بیدل کی اسلوبیاتی طرحداری میں جس طرح کی نئی اور انوکھی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں اور اس میں الفاظ کا گٹھاؤ خلافِ روزمرہ معلوم ہوتا ہے اور جس کی اساس پر بیدل کو خارج از آہنگ قرار دیا گیا، درحقیقت وہ اصل سنسکرت تراکیب سے مشابہ شکلیں ہیں۔ سنسکرت میں ایسی بندشیں بے حد عام اور چلن میں ہیں۔ ان کا حتمی قول فیصل یہی ہے کہ غالب نے بیدل کو کبھی ترک نہیں کیا اور اس بارے میں غلط فہمی پھیلانے کا سب سے بڑا سبب خود غالب کے اپنے جدلیاتی بیانات ہیں۔ نارنگ اس حوالے سے یہ دلچسپ نکتہ بھی انگیز کرتے ہیں کہ بعد میں غالب نے اگر بیدل کی بابت کچھ کہا بھی تو اس کا تعلق ان کی فارسی شاعری سے ہے۔ اردو کلام سے اس کا کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ (نارنگ، ص 240)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ان اساسی انقلاب انگیز مقدمات (Premises) نتائج

اور شواہد کی تیز روشنی میں اپنی مخصوص اسلوبیاتی اور تعبیراتی نادرہ کاری سے پہلی بار دو ڈوک اس صداقت کو مکشوف کیا ہے۔ خصوصی طور پر خاطر نشان ہو۔

''بیدل کی شعریات اور اس کی زیرِ زمین لاشعوری پر پیچ جدلیاتی جڑوں کو غالب نے نہ صرف کبھی ترک نہیں کیا، بلکہ غالب نے انھیں اپنی تخلیقیت کی آتشِ دروں سے معنی یابی اور ادابندی کی ایک ایسی سطح پر فائز کردیا کہ یہی خصوصیات غالب شعریات کا نشانِ امتیاز اور غالب کے تخلیقی دستخط بن گئیں۔'' (ایضاً، ص 240)

ادب میں canon (معیار) کا تصور مابعدجدید تنقید سے خاص ہے کہ ادب میں شاہکار متون کا محیط سکڑتا پھیلتا رہتا ہے، یہ سارے زمانوں کے لیے مقرر و متعین نہیں ہوجاتا یعنی اس میں تغیر ہوتا رہتا ہے۔ غالب اور بیدل کا رشتہ اس کی بہترین مثال ہے، یعنی جب کوئی بڑا شاعر سامنے آتا ہے تو بعض اوقات وہ اپنے سے پہلے کے ادبی سرمایہ کی نئی تعبیر و تفسیر پیش کرکے یا بازیافت کرکے پچھلے سرمایۂ سخن کی قدر و قیمت میں فرق پیدا کردیتا ہے۔ حزیں کے ہندی ایرانی نزاع کے بعد بیدل کو تقریباً دیس نکالا دے دیا گیا تھا۔ وارث کرمانی کی اس بات میں وزن ہے کہ غالب نے اتباعِ بیدل کرکے جس طرح بیدل کو ازسرِنو دریافت کیا اور بیدل کی فکری بصیرت و فنکارانہ عظمت کو خراج عقیدت پیش کیا:

''اس کے بعد بیدل اس مقام پر نہیں رہے جہاں وہ پہنچا دیے گئے تھے۔''

''غالب نے بیدل کی معنویت اور عظمت سے رشتہ جوڑ کر ان کو نئی زندگی بخشی۔ اس کے بعد بیدل نہ صرف canon میں centre stage ہوگئے بلکہ ان کی اور ان کے ساتھ سبکِ ہندی کی دھاک بھی سارے زمانے پر بیٹھ گئی۔'' (ایضاً، ص 241)

''بیدل کے شعری وفکری کلامیہ (ڈسکورس) سے غالب تک زمانی فاصلہ ایک صدی یا کچھ کم کا ہے لیکن ذہنی فاصلہ ایک قدم کا ہے۔ مثنوی 'محیطِ اعظم' اور 'عرفان' میں مقامی حکایات اور ویدانت سے واقفیت کا سب کو علم تھا، لیکن واگیش شکل کے انکشافات نے دانشِ ہند کی صدیوں پرانی جڑوں سے بیدل کے فلسفیانہ رشتوں کو الم نشرح کردیا ہے۔ عظیم شخصیتیں جس طرح صدیوں کے ماضی کی جڑوں میں اتری ہوئی ہوتی ہیں، اسی طرح

مستقبل کی طرف بھی رخ رکھتی ہیں۔ گویا ان کے پیر پاتال میں اور سر آکاش میں ہوتا ہے اس میں کلام نہیں کہ پس ساختیاتی اور مابعد جدید نئی فکریات دانشِ انسانی کا اگلا قدم ہے۔ غالب کو پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ کائناتِ اکبر ہو کہ اصغر، انسان ہو کہ وجود، معنی ہو کہ زبان، غالب نے فکری طور پر کسی مسئلے پر مطلق رائے دے کر اسے آئندہ کے لیے foreclose نہیں کیا، یعنی طرفوں کو بند نہیں کیا۔ جرأت فکری، ذہنی تگ و تاز، سعی و جستجو اور آزادگی و کشادگی کا یہی رشتہ غالب و بیدل اور نئی فکریات کے بیچ ایک مضبوط پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیدل کو نئی فکریات کا پیشرو کہنا اسی رشتے کی رو سے ہے۔ پاکستانی فلسفی ادیب ضمیر علی بدایونی بیدل شناسی کو اسی سمت میں آگے بڑھانا چاہتے تھے لیکن افسوس کہ زندگی نے وفا نہیں کی، تاہم ان کا ایک اہم مضمون ''بیدل ساختیاتی فکر کا پیشرو'' اس بارے میں بہت سے نکات کی توثیق کر دیتا ہے جن سے ہمارے اس موقف کی تائید ہوتی ہے کہ ساختیاتی فکر اور مابعد جدید جدلیاتی سوچ کی جڑیں مشرقی دانش کی گہرائیوں میں پیوست ہیں اور بیدل و غالب کی شعریات سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ ضمیر علی بدایونی دانشِ حاضر کی آفاقی جہت سے تو آشنا تھے، لیکن 'عرفان' میں موجزن دانش ہند کی تہہ تک رسائی ان کو حاصل نہ تھی۔ بہر حال مقامی ثقافتی رشتوں کی جڑوں بالخصوص (वाक) فلسفۂ سخن سے بیدل کے متاثر ہونے کا اندازہ اگر واگیش شکل کی تحقیق سے ہو جاتا ہے تو دانشِ حاضر یا مستقبل کی طرف رخ، جس کا ذکر ہم اکثر کرتے رہے ہیں، اس کی تائید و توثیق ضمیر علی بدایونی کی خردافروز تحریر سے ہو جاتی ہے۔ ذیل میں ہم بالاختصار دیکھیں گے کہ بیدل کی 'عرفان' کے مباحث متعلقہ 'سخن' اور دانشِ ہند کے تصور (वाक) متعلقہ فلسفۂ لسان، یعنی ان دونوں اور ساختیاتی فکر کے موقف میں کیسی گہری مماثلت اور ہم رشتگی ہے۔ متن کی قوت بیدل کی نگاہِ تیز سے پوشیدہ نہ تھی اس پر زور دیتے ہوئے ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

''موجودہ دور ساختیاتی فکر کا دور ہے۔ وجودیت اور انسان پرستی کا قالین لپیٹا جا چکا ہے۔ لیکن ستاروں کے ڈوبنے سے سورج کی درخشانی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ ساختیاتی فکر کا سورج چمک رہا ہے لیکن یہ ساختیاتی فکر صرف

ساختیات تک محدود نہیں بلکہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت تک محیط ہے۔
آج فرد کی جگہ ساختوں نے، مصنف کی جگہ متن نے لے لی ہے۔ آج کا
قاری معانی کی تلاش میں مصنف تک جانا ضروری خیال نہیں کرتا، بلکہ متن کی
اس قوت سے رجوع کرتا ہے جو معنی آفرینی میں مصروف ہے۔ بیدل کی نگاہ تیز
سے متن کی یہ قوت پوشیدہ نہیں تھی، لیکن اس کی علامتیں مختلف ہیں۔ اس کا طرز
اظہار اپنی ثقافت و روایت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی فکر آفاقی ہونے کے باوجود
اپنی تہذیبی فضا میں سانس لیتی ہے۔'' (ضمیر علی بدایونی، بحوالہ نارنگ، ص 243)

بیدل کے یہاں 'سخن' کی اصطلاح کس طرح شاعرانہ فکر میں بنیاد کا کام کرتی ہے اور ان تمام مفاہیم کا احاطہ کرتی ہے جو دانشِ ہند کی گنہ ہیں، قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کررہے ہیں، اور تو اور زماں و مکاں بھی سخن کے امکانات میں سے ایک ہیں، ضمیر علی بدایونی سے سنیے:

''ساختیاتی فکر نے متن، معنویت، مصنف اور قاری اور سب سے زیادہ تصور وقت پر اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ آج ہم متن سے اٹھنے والی لہروں کو ایک نئی تعبیر سے آشنا کرتے ہیں۔ معنویت کا روایتی تصور اب اپنی اہمیت کھوتا جارہا ہے اور اس کی جگہ دوسرے تصورات لے رہے ہیں۔ جن میں افتراق اور التوائے معنی کے تصورات خاصے اہم ہیں۔ اب مصنف تصنیف کا واحد حوالہ نہیں رہا۔ قاری کی اپنی معنویت اور متن کی معنویت مل کر ایک نئی نقش گری کررہے ہیں۔ قاری اپنی قرأت کے عمل سے ادب پارے کو ایک نئی شکل عطا کرتا ہے اور اس کی متنی حقیقت (textual reality) کو اپنے طور پر دریافت کرتا ہے۔ متن اور قاری کی مشترکہ کاوشوں سے ادب پارہ حقیقت کا روپ اختیار کرتا ہے۔ کوئی ادب پارہ اپنی جگہ خود مکتفی نہیں ہوتا بلکہ وہ متون کی اجتماعی فضا ہی میں موجود رہ سکتا ہے۔ جسے متنی تفاعل بھی کہا جاتا ہے۔ بیدل نے ''سخن'' کی اصطلاح میں ان سارے مفاہیم کی شیرازہ بندی کی ہے جو ساختیاتی فکر میں بکھرے ہوئے ہیں۔ بیدل کا سارا عالمی تناظر (world view) اسی لفظ سخن میں پوشیدہ ہے۔ سخن صرف انسان کی قوت گویائی یا اظہار و بیان کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت وجودیاتی (ontological) ہے۔ کائنات میں اگر ارتقا کوشی کا

رجحان پایا جاتا ہے تو سخن اس ارتقا کا نقش دائمی ہے۔ غالب نے کہا تھا کہ طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ تقریباً یہی صورت حال لفظ، لغت اور زبان کی ہے۔ بیدل کے نزدیک انسان گو سخن کے مظاہر میں مقید ہے لیکن یہی سخن اسے آزادی سے بھی آشنا کرتا ہے۔ بیدل کہتا ہے:

خاموش شو و بہ بیں کہ بے گفت و شنود
چیزی می گوئی و ہماں می شنوی
(خاموش ہو جا اور دیکھ کہ بغیر کہے سنے تو کیا کہتا ہے اور کیا سنتا ہے)

دریدا کے نزدیک یہاں کوئی کائنات موجود نہیں، بجز متن کی کائنات کے اور بیدل کہتا ہے سخن کے بارے میں:

زاعجاز ایں عیسیٰ افسوں مپرس
جہاں زندۂ اوست افزوں مپرس
(اس کے اعجازِ مسیحائی کے بارے میں مت پوچھ، اس سے ایک جہانِ بے پایاں زندہ ہے بس اس سے زیادہ کچھ نہ پوچھ)

(یعینہ یہی वाक् ہے) لاکاں (وید یا اپنشد) کے نزدیک زبان سے باہر حقیقت کا کوئی وجود نہیں اور بیدل کہتا ہے:

باخفا حقیقت بافشا مجاز
بہ تشبیہ عالم بہ تنزیہہ راز
(حقیقت کو چھپا اور مجاز کو ظاہر کر، عالم تشبیہہ ہے اور تنزیہہ راز ہے)

متن، زبان اور الفاظ کے بارے میں بیدل کے افکار ایک لفظ سخن کے استعمال سے اپنا اظہار پاتے ہیں۔ ساختیاتی مفکرین کے نزدیک یہ ہمیں متن کے ذریعے معلوم ہوتا ہے کہ کائنات موجود ہے اور زبان میں موجود ساختیں متن کی معنویت کی تشکیل کرتی ہیں۔ بیدل نے لفظ سخن کو بڑی جامعیت کے ساتھ استعمال کیا ہے اور وہ کئی مفاہیم کا احاطہ کرتا ہے۔ اپنی مشہور نثری کتاب 'چہار عنصر' میں لکھتا ہے۔

''ایں جا محقق گردیدہ سخن روح کائنات است و اصل حقیقتِ موجودات۔ ہرگاہ باخفائے معنی کوشد جہانے را نفس دزدیدن است و چوں افشائے عبارت جوشد عالمے را بر خود بالیدن۔''

یعنی سخن کائنات کی روح اور موجودات کی اصل حقیقت ہے۔ سخن جب اپنے معنی کو چھپا لیتا ہے تو دنیا بھی فنا ہو جاتی ہے اور جب عبارت میں اس کا اظہار ہوتا ہے تو عالم کا بھی ظہور ہوتا ہے۔'' (بحوالہ نارنگ، ص 245)

ضمیر علی بدایونی نے فکرِ بیدل کو مابعد جدیدی مفکرین کے سیاق میں بھی دکھایا ہے۔ ہیڈیگر زبان (سخن) کو Being کہتا ہے اس لیے کہ انسان کو وجود کا علم زبان اور معنی کے ذریعے ہوتا ہے۔ سوسیئر 'نشان' Sign (سخن) کے راز کو سگنیفائڈ کے رشتے میں حقیقت کے مماثل قرار دیتا ہے۔ دریدا کا 'متن' (Text) کا تصور وہی ہے جو بیدل کے یہاں سخن کا ہے۔ بارتھ کہتا ہے تحریر خود کو لکھتی ہے یعنی سخن نقش گری کرتا ہے۔ ہائیڈیگر اور ملارمے کے نزدیک انسان نہیں بولتا زبان بولتی ہے یعنی سخن۔ بقول ضمیر علی بدایونی:

''بیدل ان رموز سے پوری طرح آشنا تھا۔ وہ ان مفکرین سے دو قدم آگے بڑھ کر کہتا ہے:

بہر رشتۂ وہم دیگر مپیچ
کہ غیر از سخن در جہاں نیست پیچ''

(وہم و گمان کے رشتے کو پیچیدہ نہ کر۔ سخن سے زیادہ دنیا میں کوئی چیز پیچیدہ نہیں ہے)

آج بیسویں صدی کی فکری بلندیوں پر پہنچ کر ہیڈیگر کہتا ہے کہ آسمانی قوت آخری بار زبان کی شکل میں نمودار ہوئی ہے اور زبان تاریخی امکانات میں سے ایک امکان نہیں ہے، بلکہ تاریخ زبان کے امکانات میں سے ایک امکان ہے۔ بیدل سخن کی حقیقت کی تلاش میں لوح و قلم تک پہنچ جاتا ہے بلکہ جبریل و وحی کی تہہ میں بھی سخن ہی کو کارفرما دیکھتا ہے اور کہتا ہے:

فہمی اگر رمز لوح و قلم
کہ غیر از سخن چیست آنجا رقم

(اگر تو لوح وقلم کے رمز کو سمجھے تو تجھ پر کھلے گا کہ اس میں سخن کے علاوہ کچھ بھی نہیں لکھا ہوا ہے) (بحوالہ نارنگ، ص 246)

'' زبان معنی سے لبریز ہے لیکن معنی کو استحکام نہیں کیونکہ معنی افتراقیت یعنی اپنی نفی سے قائم ہوتا ہے، اسی لیے معنی اندر سے خالی ہے۔ چنانچہ ہر وہ چیز جو زبان سے قائم ہوتی ہے وہ منحصر بالغیر ہے، یعنی تعین سے آزاد ہے، یا خود اپنے جوہر سے خالی ہے، یعنی شونیہ ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جس کا ذکر واگیش شکل نے بھی 'عرفان' کے حوالے سے کیا ہے اور جس کا سلسلہ بودھی جدلیاتی فکر شونیتا تک پہنچتا ہے۔ اس نوع کے تصورات دانش ہند ہی کی جڑوں سے آئے ہیں، اس لیے کہ دانش ہند سے پہلے ان تصورات کا سراغ کہیں اور نہیں ملتا۔ نئی فکر قبول کرتی ہے کہ زبان حقیقت کے مطلق اظہار سے عاجز ہے۔ بیدل بھی کہتا ہے کہ زبان میں کچھ ایسا نقص دائمی طور پر موجود ہے کہ صداقت تک اس کی رسائی نہیں ہوسکتی:

بیاں در وصفِ او ناقص کمند ست
عبث دامن مزن آتش بلند ست

(اُس کے وصف کا بیان بساط سے باہر ہے۔ عبث دامن سے ہوا نہ دے کہ شعلہ خود ہی بلند ہے)

زبان یعنی سخن کا مرکزی مبحث معنی ہے۔ بیدل واحد شخص ہے جو کہتا ہے کہ معنی شاعری میں پہلے سے موجود نہیں ہوتے۔ منشائے مصنف تو معنی کا ایک طور ہے۔ دریدا سے صدیوں پہلے بیدل کہتا ہے کہ جب تک سخن باقی ہے معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ معنی دائمی طور پر تعین سے آزاد ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جو غالب کی جدلیاتی تخلیقی فکر کی بہت سی گرہیں کھول دیتا ہے۔ بیدل کے حوالے سے ضمیر علی بدایونی نے معنی کے مبحث کو خوبی سے سمیٹا ہے اور آئندہ غور وفکر کے بہت سے کلیدی نکات کا احاطہ کرلیا ہے۔

''ساختیاتی مفکرین سے پہلے بیدل نے ناصر علی سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی ندارد۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ شاعری میں پہلے سے معنی موجود ہو۔ ہر قاری اور ہر سامع اپنے ذہن کے معنی آفریں عمل کو کس طرح معطل کر سکتا ہے؟ منشائے منصف تو معنی کا ایک قرینہ ہے۔ جب تک سخن باقی ہے معانی کے سلسلے جاری رہیں گے۔ دریدا ایک مابعد جدید مفکر ہے جس کے نزدیک متن میں معنی کا سلسلہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور چونکہ رکتا کہیں نہیں اس لیے متن تعینِ معنی سے دائمی طور پر آزاد رہتا ہے۔ دریدا کے ردتشکیلی نقطۂ نظر (Deconstruction) کے مطابق معنی ہمیشہ موخر (defer) ہوتے رہتے ہیں۔ بیدل نے معنی کا جو تصور دیا ہے وہ دریدا کے تصورِ معنی سے کم معنی خیز نہیں۔ دریدا نے موخر کا لفظ استعمال کیا ہے اور بیدل نے معنی کے لیے عقبیٰ کا لفظ استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے:

چہ دنیا؟ رہِ لفظ سر کردنش
چہ عقبیٰ؟ بمعنی نظر کردنش

(دنیا کیا ہے محض لفظ کی بازی گری ہے، اور عقبیٰ کیا ہے، معنی کی کارفرمائی ہے)

اور عقبیٰ کے متعلق کہتا ہے کہ وہ ہم سے ایک دائمی فاصلے پر ہے۔ بیدل کا تصورِ معنی دریدا کے تصورِ معنی کی طرح زمانی عنصر کا حامل ہے۔ یعنی زمانیت معنی کا لازمی جزو ہے۔ معنی ساکن نہیں حرکت میں ہے۔ متعین نہیں زیرِ تشکیل ہے۔ وہ ہے نہیں بلکہ ہونے کے عمل میں گرفتار ہے۔ اس موج کی طرح جو سطحِ دریا پر ہمیشہ لہراتی رہے گی اور اپنی دائمی روانی سے ہردم تازہ دم ہوتی رہے گی۔ بیدل کے نزدیک معنی تو قائم ہونا چاہتا ہے لیکن اس کی زمانیت اسے گردش میں رکھتی ہے۔ بیدل کا تصورِ وقت معنی کی روح ہے۔ وقت کو قرار نہیں اس لیے معنی بھی دائمی طور پر گریزاں رہتا ہے۔'' (بدایونی، بحوالۂ نارنگ، ص 248-247)

بیدل کی فکریات کے کئی پہلو ہیں، ایک سے ایک معنی خیز اور لائق غور۔ ہر کوشش کے بعد احساس ہوتا ہے کہ مزید غور کی ضرورت ہے۔ جو عالم حسن کی گریز پائی کا ہے وہی فکرِ بیدل کا ہے:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمارِ ما

چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارِ مابہ کنارِ ما

(تمام عمر ساتھ ساتھ ہم پیالہ رہے لیکن رنج خمار نہیں گیا، کیا قیامت ہے کہ تو پاس تھا بھی اور پاس نہیں بھی تھا)

سخن شناسی اور واک شناسی افتراق (Differance) اور التوائے معنی (Deferment) سے بہت آگے اکبری تحریر (Arch writing) تک کا سفر ہے۔ بیدل کا تصورِ معنی ژاک دریدا کے 'تصورِ معنی' سے کہیں زیادہ جامع، لطیف ترین اور معنی خیز ہے۔ اس میں بیک وقت دانش اسلامی اور دانش ہندی کا جوہر اصل کارفرما ہے۔ یہ قرآن حکیم کے 'تصورِ تحریر' کو اجاگر کرتا ہے جو بیک وقت الخالق، الباری اور المصورّ کا رمزکشا ہے۔ بیدل کی غیر معمولی تخلیقیت افروز اور بت نئی معنویت کشا فکر بیک وقت 'لوح وقلم' اور 'وحیِ خفی اور وحیِ جلی' کی اسرارکشائی کرتی ہوئی 'تصور عقبیٰ' کی جانب راہ نمائی کرتی ہے۔ یہ درحقیقت لامحدودترین 'معنی اکبر' یا 'نورِ اکبر' کی جانب 'نظر' مرکوز کرنے کی توفیق عظمیٰ ہے۔ واک شناسی میں یہ واکیشور کا پرم درشن ہے۔

چہ عقبیٰ؟ بمعنی نظر کردنش

(عقبیٰ کیا ہے؟ معنی کی جانب 'نظر' کرنا ہے)

یہ عقبیٰ ہم سے ایک دائمی فاصلے پر ہے۔ لیکن یہ مراقبہ میں چشم زدن میں مکشوف بھی ہوتا ہے۔ یہ دانشِ اکبر (Philosophia) کے برخلاف بینش اکبر، دید اکبر اور مکمل آزادیٔ دید اکبر (Philosia) ہے۔ یہ لامحدودترین (ٹھنڈے) شعلہ کی شناخت (آدی جیوتی) تجلیِ اعظم یا نورِ اکبر کا عرفان ہے۔ بیدل ایک عظیم بینشور (Philosiar) ہیں۔ وہ 'زمانۂ حال' کے لازماں بعد (The Timeless Dimension of the Present) کے بھی عارفِ کامل تھے۔

وید میں 'واک' (سخن) کے بارے میں کہا ہے:

''میرے (واک = سخن) کے ذریعے انسان کھاتا ہے

دیکھتا ہے، سانس لیتا ہے اور سنتا ہے جو کہا جاتا ہے
وہ ناش ہو جاتے ہیں جو مجھے نہیں پہچانتے
سنو جو کان رکھتے ہو یہ مقدس سچائی ہے"

(حاشیہ، نارنگ، ص 229)

اپنشد میں بھی وانی (سخن) کو شعور کلی کہا ہے:
"وانی (سخن) شعور کُلی ہے، وانی ہی سے ہر شے کی تشکیل ہوئی ہے۔"

(حاشیہ، نارنگ، ص 230)

بیدل نے اپنے کلامِ عالیہ میں سخن کی بابت جو کچھ کہا ہے وہ بہت کچھ وہی ہے جو ہندستانی الوہی اور قدسی شعریات، شعوریات اور اشعریات میں واک (वाक) کا نظریہ ہے۔

درحقیقت عہدِ عتیق سے اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے مابعدجدید تناظر میں نئے عہد کی تخلیقیت کی تیسری کائنات ہر دور میں ہر زبان (Langue) ثقافت اور تواریخ کے مختلف سیاق میں ہر نوعیت کے مردہ، غیر متحرک اور غیر نامیاتی (روایت) सम्प्रदाय سے گریزاں زندہ، نامیاتی اور متحرک روایت परम्परा کی جست گاہ سے زقند بھر کر نئے عہد کی تخلیقیت सृजनधर्मिता سے ہم آہنگ ہونا سخن شناسی ہے۔ سبک ہندی اپنے دور میں نئے عہد کی تخلیقیت ہی تھی۔ ژاک دریدا نے اپنے اس نئے فکریاتی قول زریں میں اس بلیغ ترین معنویاتی رمز کی نشاندہی کی ہے۔

Creativity and Meaning is context-bound. But context is boundless.

(تخلیقیت اور معنویت سیاق زائیدہ اور پروردہ ہے۔ لیکن سیاق بیکراں محیط اعظم ہے)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے نئی تھیوری کے تیسرے رُخ کے وسیع تر، عمیق تر اور رفیع تر سیاق میں نئی بیدل شناسی اور نئی غالب فہمی کے نئے تخلیقیت افروز تنقیدی نکات اور نئے معنویت کشا نتائج کو اس بابِ ششم کے غیر معمولی تنقیدی صداقت پارے میں بھرپور طور پر مکشوف کردیا ہے جو سخن شناسی اور واک شناسی کے آفاق کے روشنی کے دریچہ کو

بھی وا کر دیتا ہے۔

مرزا غالب اردو ادب میں ایک عظیم القدر اسطورہ بن گئے ہیں۔ غالب اور کلام غالب کے ضمن میں ہماری تذکراتی تنقید، سوانحی تنقید اور داستانوی تحقیق نے بہت سارے گمراہ کن مغالطوں کی تشکیل کی ہے جو عموماً اسطورہ بننے والی شخصیت کا مقدر ہوتا ہے خواہ وہ اپنے عہد کا سب سے بڑا تخلیقیت افروز اور نومعنویت آفرین 'نکتہ دان' ہو جس نے دنیا کو 'بازیچۂ اطفال' سے زیادہ اپنی توجہ کے قابل نہ سمجھا ہو اور اپنی بے مثل خیال افروز شعری تخلیقیت اور معنویت سے اردو زبان کو فارسی زبان کے مدمقابل کھڑا کر دیا ہو جس کی تحسین اور تمجید کے لیے محمد حسین آزاد کا یہ ٹھٹھول آگیں جملہ 'شہرۂ آفاق ہوگیا' — ''ایک نقارہ زور کا بجایا۔ کوئی سمجھا کوئی نہ سمجھا مگر سب واہ واہ کرتے رہ گئے۔'' خود استانوی اسطور ساز آزاد کے اس فکاہیہ جملہ پر حالی کا یہ مصرعہ صادق آتا ہے۔ ''لاکھ مضموں اور اس کا ایک ٹھٹھول''۔ باب ہفتم 'اوراقِ پژمردہ، واردات اور دلِ گداختہ' میں نارنگ نے اوراق پژمردہ یا کلام منسوخ کی بابت فرو گزاشتوں، مفروضوں، مبالغوں، مغالطوں اور غلط فہمیوں کی نہایت تحقیقی دیدہ ریزی اور موشگاف تنقیدی چابکدستی سے بے محابا ردتشکیل کی ہے۔ اس سے ابتدائی کلام منسوخ کی بابت متحیرکن حقائق براگندۂ حجاب ہوئے ہیں جو یکسر اسطورہ شکن ہیں اور بیش بہا تازہ کار معلومات کے خزینہ دار بھی۔ ان میں صرف چند کو بطور نمونہ اور بطور سند پیش کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ ان نام نہاد، تحقیقی اور تنقیدی مغالطوں کا سلسلہ آزاد اور حالی سے ہوتا ہوا حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام سے ہوتا ہوا مالک رام تک پہنچتا ہے۔ مالک رام ابتدائی کلامِ منسوخ کی بابت لکھتے ہیں:

''شروع میں ان کی توجہ زیادہ تر اردو ہی کی طرف رہی اور وہ بھی بیدل، اسیر اور شوکت کے رنگ میں پچیس برس کی عمر تک تقریباً دو ہزار شعر کا ایک دیوان تیار ہوگیا۔ اگر یہی روش رہتی تو ان کی ادبی موت میں کسے شبہ ہوسکتا تھا لیکن غنیمت ہے کہ ... انھوں نے یہ راہ ترک کردی اور اس دیوان کو نظری کر دیا۔''

اس ضمن میں نارنگ معروضی تجزیہ کرتے ہیں: ''یعنی یہ کہ (1) بیدل وغیرہ کے

اثرات تمام کے تمام ایسے تھے کہ غالب کی ادبی موت یقینی تھی، نیز (2) ابتدائی عمر کا (سارا) کلام نظری کردیا گیا۔ یہ دونوں باتیں حددرجہ غلط اور گمراہ کن ہیں۔ اب یہ بات معلوم ہے کہ اسی نام نہاد کجروی کے عہد کے کلام کا معتدبہ حصہ (یعنی ساڑھے سات سو اشعار) متداول دیوان میں شامل ہے اور جن 50 سے زائد غزلوں کا حوالہ ہم نے دیا وہ سب کی سب اسی زمانہ کی ہیں اور کون کہہ سکتا ہے کہ یہ غالب کے مایۂ ناز کلام کا حصہ نہیں، یا ان کے ہوتے ہوئے غالب کی ادبی موت یقینی تھی۔'' (نارنگ، ص 275)

''(نخ) اور (ق) سے منقول یہ سارا کلام ان برسوں کا ہے جب غالب کو مطعون کیا گیا۔ ابتدائی کلام کے بارے میں اس طرح کے ایک دو نہیں کئی گمراہ کن متھ رائج ہو گئے ہیں جن کی بڑی وجہ ابتدائی دو نسخوں کے متن کے تحقیقی مطالعہ کی کمی ہے۔ یہ متھ اتنے گہرے ہیں کہ محتاط سے محتاط محققین کے ہاں بھی ان کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔'' (ایضاً)

''بہرحال ہر کمی یا کوتاہی کے لیے غالب کی 'بیدلیت' کو مطعون کرنا ایک شیوہ سا بن چکا ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ قطع نظر گرامر کے غلو کے، فارسی اثرات اور بیدل کے اثرات نے درحقیقت اردو کی ساخت و پرداخت اور شعریات پر اچھا اثر ڈالا اور نہ صرف اردو کی امتزاجی حسن کاری و فنکاری کو ایک غیر معمولی امتیازی شان عطا کی، بلکہ اردو کی چستی، کھنک، رچاؤ اور لوچ کے ساتھ مل کر فارسی نے اردو میں معنی آفرینی اور دقیقہ سنجی کے ایسے ایسے امکانات اور ابعاد پیدا کردیے کہ باید و شاید۔ یہ سب بڑی حد تک سبک ہندی اور بیدل کا اثر تھا۔ چنانچہ ابتدائے عمر کا یہ کلام نہ صرف غالب کی تخلیقیت کے اولین دستخط ہیں، بلکہ یہ وہ اساس ہے جس پر آگے چل کر غالب کی عظمت و مقبولیت کا ایوان اٹھایا گیا۔'' (نارنگ، ص 276)

غالب کے ابتدائی کلام کی بابت اسطورسازی کا سبب نارنگ اُن کے ابتدائی دو نسخوں کے متن کے تحقیقی مطالعہ کی کمی کو قرار دیتے ہیں۔ اردو کی داستان گزیدہ تحقیق اور نام نہاد سوانحی تنقید میں غالب کی ابتدائی شاعری اور بیدل کی تقلید پر اعتراض کی شروعات آزاد و حالی سے ہوتی ہے۔ آب حیات میں آزاد رقمطراز ہیں :

''۔۔۔۔جس قدر عالم میں مرزا کا نام بلند ہے اس سے ہزاروں درجہ عالم معنی میں کلام بند ہے، بلکہ اکثر شعرا ایسے اعلیٰ درجۂ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک پہنچ نہیں سکتے۔'' (نارنگ، ص 256)

حالی نے میر تقی میر کی پیشین گوئی کی جو روایت نقل کی تھی اس نے بھی بیدل کے تتبع کو کجروی اور مہمل نگاری قرار دینے میں خاصا کردار ادا کیا۔ حمید احمد خاں اور شیخ محمد اکرام کا یہ کہنا صحیح ہے کہ غالب کا سلسلۂ نسب بجائے اردو کے فارسی گوشعرا سے ملتا ہے۔ بیشک اس دور کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں ایک بھی دیسی اردو لفظ شامل نہیں :

178 اسدِ خستہ گرفتارِ دو عالم اوہام
مشکل آساں کُنِ یک خلق تغافل تا چند (نخ)

بعض جگہ کوئی دیسی لفظ اتفاق سے آ گیا ہے، مثلاً یہ مشہور شعر :

141 شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بردنِ صد دل پسند آیا (نخ)

لیکن اس کی یہ وجہ ہرگز نہیں تھی کہ غالب ریختے کی ایک صدی کو فراموش کر کے براہ راست فارسی سے رشتہ جوڑنے کا ڈھنگ نکالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ نوجوان غالب کا مسئلہ دراصل اتنا سادہ نہیں تھا جتنا حمید احمد خاں جیسے ذہین نقاد خیال کرتے ہیں، ان کا یہ کہنا کہ غالب کو ''گویا یہ احساس ہی نہیں تھا کہ میر نام کا بھی کوئی شخص ہو گزرا ہے'' محل نظر ہے۔'' (ایضاً، ص 257)

''مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں، یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا، یہ اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔ غالب متاخرین فارسی شعرا یا سبکِ ہندی کی شعریات میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان شعرا میں بالخصوص بیدل کی واردات کا ان کے دل و دماغ پر اتنا گہرا اثر تھا کہ اگر وہ کسی سے مسابقت کرتے ہیں تو فقط اس شعریات سے اور یہ بغیر پیچیدہ بیانی اور خیال بندی کے ممکن نہ تھا۔ یہ روایت تجریدیت اور نازک خیالی کی

پر پیچ راہوں سے گزرنے کے بعد خود فارسی میں 'خارج از آہنگ' سمجھی جانے لگی تھی، اور غالب نے تو اسے اپنے داخلی اضطراب و التہاب سے مزید پیچیدہ اور معمائی بنادیا تھا۔"
(نارنگ، ص 272)

معتبر، مستند اور موقر محققانِ غالب یا ماہرین غالبیات میں روسی اسکالر نتالیہ پری گارینا ممتاز و منفرد مقام کی حامل ہیں۔ ان کی کتاب "مرزا غالب" جو 1997 میں حیدرآباد سے شائع ہوئی ہے۔ وہ غالب کے ابتدائی عہد کے کلام کی ناکافی قدرشناسی کے لیے حالی اور ان کے معاصر نام نہاد ناقدین کو موردِ الزام قرار دیتی ہیں۔ اس سلسلہ میں نارنگ نے ایک نہایت اہم پہلو کی طرف توجہ مرکوز کرائی ہے جو نفسیاتی طور پر غالب کی شخصیت کا نہایت متناقض جدلیاتی پہلو ہے اور غالباً غالب کی شخصیت، فکر و فن اور زندگی کے متناقضہ کی شاہِ کلید ہے۔

"ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ جب یہ سب چل رہا تھا، غالب نے بالخصوص سفرِ کلکتہ کے بعد بوجوہ خود ہی 'اردو' سے کھنچا اور فارسی کو ترجیحی بنیادوں پر اختیار کرنا شروع کردیا۔

1833 میں غالب نے پہلی بار 'منتخب اردو کلام' شائع کرنے کی غرض سے اشعار جمع کیے، لیکن تقریظ کے انتظار میں دیوان رکا رہا۔ 1841 میں جب پہلی بار دیوان اردو شائع ہوا جس میں اُس تمام کلام کا انتخاب شامل کیا گیا جو غالب نے کم و بیش 1833 تک لکھا تھا۔ سفر کلکتہ کے بعد وہ بہ حیثیت فارسی شاعر کے زیادہ مشہور ہو چکے تھے اور اب وہ منصوبہ بند طریقے سے چاہتے بھی یہی تھے کہ وہ بطور فارسی شاعر کے جانے جائیں، چنانچہ انھوں نے فارسی شاعری کو باعثِ کمال اور اردو کو کسرِ شان سمجھنا بھی اسی دور میں شروع کردیا۔ اس سیاق میں جب اردو کلام کو فارسی کے مقابلہ پر 'برگ دژم' یعنی 'اوراقِ پژمردہ' کہا گیا تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اب وہ ترجیحی طور پر فارسی کو ذریعۂ افتخار سمجھنے لگے ہیں:

نیست نقصاں یک دو جزوست از سواد ریختہ
کاں دژم برگی ز نخلستانِ فرہنگِ من است

(اس میں کیا ہرج ہے کہ ریختہ کے شعر میرے کلام کا ایک چھوٹا سا حصہ (ایک

دو جزو) ہیں، آخر وہ میرے گلستانِ معنی کے کچھ اوراقِ پژمردہ ہی تو ہیں)

حالانکہ غالب کے شاعرانہ قیاس اور منصوبہ بندی کے برخلاف یہ 'برگِ دژم' اوراقِ پژمردہ' ہی 'پورے غالب' کا حقیقی ترجمان ہے اور شہرۂ آفاق جمالیاتی اور معنویاتی مینا خانۂ تحیر اور صداقت ہے اور ابدیت کی صفحہ پر نہ صرف مرزا غالب بلکہ خدا کی دستخط ہے۔ (نظام صدیقی) غالب خود بہت بڑے انتخابی ذہن (Electic Mind) کے مالک تھے۔ غالب کے انتخابِ اشعار کے ضمن میں بھی غلط افواہیں مشہور ہیں۔ لیکن یہ خورشید نیمروزی حقیقت ہے اور نارنگ انکشاف کرتے ہیں کہ انتخاب اشعارِ غالب کا اپنا ہے۔ شیخ محمد اکرام کا بھی کہنا ہے کہ مرزا کے اپنے بیانات اور معاصر تذکروں سے خیال ہوتا ہے کہ انتخاب خود غالب نے کیا اور غالباً یہ خیال درست ہے۔ اس ضمن میں نارنگ صاحب نہایت تحقیقی بصیرت کے ساتھ نشاندہی کرتے ہیں۔

''ہمارا خیال ہے کہ غالباً قطع و برید کا سلسلہ ایک طویل مدت تک جاری رہا، نسخۂ شیرانی اور گلِ رعنا کے انتخاب تو خود غالب کے اپنے کیے ہوئے ہیں اور سفرِ کلکتہ سے کچھ پہلے (1826) اور دورانِ سفر (1828) کے ہیں۔ دہلی آنے کے بعد بھی یہ سلسلہ جاری رہا، فضل حق خیرآبادی کی تعظیم و تکریم اور مبینہ تختی کے پیشِ نظر ممکن ہے کہ اُن کو بھی دکھایا گیا اور ان کی رائے بھی لی گئی۔ لیکن 1833 میں آخری شکل جس سے دیوان شائع ہوا وہ غالب ہی کی دی ہوئی تھی۔''

نارنگ صاحب کے اس مدلل اور معتبر تحقیقی محاکمہ سے آزاد اور حالی کی داستانوی متھ سازی اور سوانحی تنقید کی مضحک آفرینی کی اسطور شکنی ہو جاتی ہے۔ آزاد کی داستانوی روایت ہے کہ یہ انتخاب مولانا فضل حق خیرآبادی اور مرزا خانی کوتوال (دہلی) نے کیا۔ دونوں صاحبوں نے دیکھ کر کیا۔

حالی کی روایت ہے کہ جب مولانا فضل حق خیرآبادی نے بہت روک ٹوک کرنی شروع کی تو غالب نے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا دو ثلث کے قریب نکال ڈالا اور ''اس کے بعد اس روش پر چلنا بالکل چھوڑ دیا۔''

نارنگ آزاد کی داستانوی روایت شکنی اور حالی کی روایت کی ردِتشکیل کے بعد غالبیات کے ضمن میں ''ایک دوسری روایت کی جانب'' کی تشکیل کرتے ہیں۔

''لیکن انتخاب غالب کا اپنا ہے اور قطع نظر خارجی حالات کے، داخلی ذہنی ارتقائی عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ یہ انتخابی عمل غالب کے یہاں بعد میں بھی جاری رہا۔ متداول اردو دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا اور یہ معلوم ہے کہ بعد کے کہے ہوئے اپنے کلام میں سے بھی غالب نے ہر ہر شعر کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔'' (نارنگ، ص 270)

بھوپال میں ابتدائی کلامِ غالب کے جو نسخے دریافت ہوئے ان میں سے پہلا نسخہ جو غالب کے اپنے خط میں ہے، اس میں 19 سال تک کا کلام اور دوسرے نسخے میں 24 سال تک کا کلام ہے۔ یہ دوسرا نسخہ پہلے دریافت ہوا اور 1921 میں بھوپال سے نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شائع ہوا دوسرا نسخہ کہیں پچاس برس بعد غالب صدی کے موقع پر دریافت ہوا اور تبھی شائع کیا گیا۔ غالب کی ابتدائی شاعری کی جو مذمت حالی و آزاد سے شروع ہوئی تھی، بجنوری کی محاسن کلام غالب اور نسخۂ حمیدیہ کی اشاعت کے بعد اس کی شدت میں کچھ کمی آئی اور ابتدائی کلام کی اہمیت کو پرکھا اور جانچا جانے لگا۔

پری گارنا کہتی ہیں کہ حالی کے محاکے کبھی کبھی کچھ زیادہ ہی سخت ہوتے ہیں۔ ان کا نظریہ وہ نہیں تھا جس کے بارے میں کسی نے کہا ہے 'کاش تم جانتے کہ شاعری کس خس و خاشاک میں بے جھجک اُگتی اور پروان چڑھتی ہے'۔'' (بحوالہ نارنگ، ص 262)

غالب کے اردو کلام کے بارے میں حالی کی روایات کے اثر سے بالعموم یہ خیال کیا جاتا رہا ہے کہ انتخاب کرتے ہوئے غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں سے جو دو ثلث کے قریب نکال ڈالا تھا، وہ دو تہائی کلام تمام کا تمام ازحد پیچیدہ اور بعید از فہم تھا۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا رہا کہ متداول دیوان غالب میں صرف بعد کے دور کا اور نسبتاً پختگی کو پہنچا ہوا کلام شامل ہے اور گویا خام اور ناقص ہونے کی وجہ سے ابتدائی دور کے تمام کے تمام کلام کو یکسر اس سے نکال دیا گیا۔ اس کلیتاً غلط خیال کے پیدا ہونے اور غالبیات میں تادیر قائم رہنے کی بڑی وجہ کلام غالب کے متن کی تاریخی ترتیب کا دستیاب نہ ہونا تھا، جس سے

یہ معلوم نہیں ہوسکتا تھا کہ دراصل حقیقت اس کے برعکس تھی اور ابتدائی کلام کا معتدبہ حصہ متداول دیوان میں شامل کیا گیا۔ جیسا کہ اب معلوم ہو چکا ہے کہ بہت سے عمدہ اشعار اور بعض بے مثال غزلیں جو متداول دیوان میں شامل ہیں وہ 1816 سے پہلے لکھی گئیں جب غالب کی عمر انیس برس سے بھی کم تھی۔ (نارنگ،ص 263)

ڈاکٹر عبداللطیف اور شیخ محمد اکرام نے اس راہ میں اولین قدم اٹھائے، ان کے بعد اس سلسلے کا سب سے جامع اور قابل قدر کام امتیاز علی خاں عرشی نے کیا۔ امتیاز علی خاں عرشی نے پہلے حصے کا نام 'گنجِ معانی' رکھا اور بعد کے کلام کو 'نوائے سروش' میں شائع کیا۔ پری گارنا نے شکایت کی ہے کہ ستم ظریفی یہ کہ اس بعد کے حصہ کے متن کو متداول دیوان کے متن کے مطابق رہنے دیا گیا اور اس کی وہ قرأت درج نہ کی جس کا تعلق ابتدائی دور سے تھا، اور ان اشعار کو 'گنجِ معانی' سے خارج کردیا گیا۔ چنانچہ پہلے سے چلی آرہی غلط فہمی جوں کی توں برقرار رہی اور سب اُسی پرانے ڈھرے پر چلتے رہے۔ بارے یہ کمی کالی داس گپتا رضا کے دیوان غالب (کامل) نسخۂ رضا کی اشاعت سے حال ہی میں کسی حد تک دور ہوئی ہے جس کا پہلا ایڈیشن 1988 میں شائع ہوا۔ (ایضاً)

کالی داس گپتا رضا نے غالب کے تمام اردو کلام کو حتی الامکان تاریخی ترتیب سے مرتب کردیا ہے اور اس کا نام 'دیوان غالب کامل نسخۂ رضا' رکھا ہے۔ اس میں نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (1816)، نسخۂ بھوپال (مشمولہ نسخۂ حمیدیہ) (1821)، نسخۂ شیرانی (1826) اور گلِ رعنا (1828) کو سامنے رکھنے سے ابتدائی دور کے کلام کا متن تمام و کمال سامنے آجاتا ہے جس سے ارتقائی تبدیلیوں کو بڑی حد تک جانچا پرکھا جاسکتا ہے اور معروضی رائے قائم کی جاسکتی ہے۔ ہم ذیل میں پورے مطالعے کے بعد بعض ترمیمات کو نشان زد کررہے ہیں جن سے روایت اول یعنی 19 برس تک کے کلام میں غالب نے بعد کو کیا تبدیلیاں کیں، اور وہ کن وجوہ سے تھیں، نیز کس نوعیت کی تھیں، اس کی تمام و کمال معروضی سائنسی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اوپر ہم یہ بحث اٹھا آئے ہیں کہ بالعموم جس تبدیلی کو طرزِ فکر یا طرزِ خیال کی تبدیلی کہا گیا وہ اتنی فکر و خیال، شعریات یا تخلیقی ذہن کی تبدیلی نہیں تھی جتنی

زبان و بیان اور ڈکشن کی تبدیلی تھی۔ ان ترمیمات سے نہ صرف یہ امر قطعی طور پر ثابت ہوجاتا ہے کہ تبدیلی ڈکشن و گرامر کی تھی، بلکہ کئی دیگر غلط فہمیوں کا ازالہ بھی اپنے آپ ہوجاتا ہے۔'' (ایضاً، ص 264)

اب نارنگ کی غیر معمولی لسانیاتی اور اسلوبیاتی تجزیہ کے بعد نو تعبیراتی بصیرت خاطر نشیں ہو جو 19 برس سے پہلے کے کلام یعنی روایت اول کی ترمیمات کے ضمن میں یہاں وہاں سے منتخب کی ہیں جو بعد کو غالب نے ان محولہ بالا اشعار میں کیں، یہ نارنگ کی مطالعاتی نتائجیت کی اکسراتی باریک بینی غالبیات میں اضافہ ہے۔ سابقہ متن اور ترمیم شدہ متن کو غور سے ملاحظہ فرمائیں تو صاف اندازہ ہوجاتا ہے کہ غالب کی ترجیحات کیا ہیں اور ترمیم کیوں کی جارہی ہے؟

''جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ روایت اول (1816) اور روایت دوم (1821) کے لسانی اور صرفی و نحوی رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی توابعِ فعل، فارسی حروفِ جار، فارسی لاحقوں، فارسی جمعوں اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں کھپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے۔ فارسی صرف و نحو کے کچھ اجزا بالخصوص عطف و اضافت اور تراکیب صوتی و معنوی تو پہلے ہی اردو میں جذب ہوچکی ہیں وہ اردو کا حصہ ہیں۔ اسی طرح بعض جمعیں اور حروف بھی اردو میں شیر وشکر ہوگئے ہیں جو آج اردو کے امتیازی حسن، کھنک اور چستی کا باعث ہیں۔ لیکن بعض صرفی و نحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے امتزاجی لسانی جینیئس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا شمول دودھ میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں کنکر کی طرح ہے۔ زبانیں اپنے جینیئس اور مزاج کے مطابق اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور زبردستی نہیں چلتی، چہ جائیکہ کوئی شاعر نابغۂ روزگار ہی کیوں نہ ہو۔ کچھ مستثنیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پگھل جاتی ہے اور معنیاتی آتش کدہ سے اظہار کا لاوا ایسے ابلتا ہے کہ سب کچھ زیروزبر ہوجاتا ہے، لیکن ہمہ وقت ایسا نہیں ہوتا، اور زبان بالعموم ایسے تمام بیرونی صرفی و نحوی اجزا کو جو اس کے انجذابی جینیئس

کا حصہ نہیں بن سکتے، مسترد کردیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔" (نارنگ، ص 267)

نارنگ صاحب آگے اردو کے امتزاجی لسانی جینیس کی روشنی میں سابقہ متن اور ترمیم شدہ متن کا لسانیاتی اور اسلوبیاتی تجزیہ دو ڈھائی صفحات تک کرتے جاتے ہیں اور اپنی نوتعبیراتی بصیرت کی ترسیل کے لیے شواہد بھی پیش کرتے جاتے ہیں۔ میں اپنی صفحاتی تحدید کے باعث صرف ایک تعبیراتی مثال پر قناعت کرتا ہوں اور پھر ان صرف چند منتخب نتائج کو آپ کے سامنے رکھنے کی جسارت کرتا ہوں جو اس مطالعاتی دیدہ وری سے حاصل ہوئے ہیں۔

258 باغ خاموشی دل سے سخن عشق اسد
نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے

اجنبی فارسی ترکیبوں کا مجموعۂ محض تھا، غالب نے اسے القط کر کے اردو کا رچاؤ لیے ہوئے ایک بولتا ہوا نیا مقطع اس کی جگہ رکھ دیا اور دیوان متداول میں بھی اسی کو شامل کیا:

258 اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اس میں اردو کا رچاؤ ہی نہیں، رس، روانی اور گھلاوٹ بھی ہے۔ غالب کے سلیس اشعار سے گماں ہوتا ہے کہ اشعار سادہ و سہل ہیں یا جیسا کہ حالی، آزردہ یا بعض معاصرین کو دھوکا ہوا تھا کہ سہل ممتنع ہیں۔ لیکن غالب کے ایسے اشعار اکثر مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہوتے ہیں، اور کوئی نہ کوئی پیچ ایسا ہوتا ہے کہ معنی گرہ در گرہ اور پیکر در پیکر کھلتا ہے، اور جیسا کہ آگے کے سفر میں ہم دیکھیں گے، جدلیاتی وضع کے ذرا سے مس سے یا گھماؤ سے معنی کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے اور اس کی تحلیل آسان نہیں رہتی۔" (نارنگ، ص 268)

نارنگ صاحب نے اپنی جانکاہ مطالعاتی تحلیل و تجزیہ سے 16 نتائج اخذ کیے ہیں۔ صفحاتی تحدید کے باعث چند نتائج پیش کررہا ہوں۔ اس میں نارنگ کے ماضی الضمیر کا جوہر اصل کارفرما ہے۔

خود غالب کا یہ کہنا کہ "پچیس برس کی عمر تک مضامین خیالی لکھا کیا ... آخر جب تمیز

آئی تو اُس دیوان کو دور کیا، اوراق یک قلم چاک کیے ...''

معروضی حقائق کی روشنی میں صحیح نہیں، کیونکہ تبدیلی کا انیس برس میں ہونا ثابت ہے۔ نیز مضامین خیالی سے مراد بجنسہٖ مضامین نہیں بلکہ وہ مضامین جو تجریدیتِ محض یا لفظی شعبدہ بازی سے پیدا ہوتے ہیں۔ آگے چل کر اس سلسلے میں ہم مزید شواہد پیش کریں گے۔

انیس برس کے بعد سے جیسے جیسے فارسی کے غیر ممزوج اجزا کا غلبہ اور شدت کم ہونے لگی، کلام میں اردو کے نکھار، رچاؤ، گھلاوٹ اور امتزاجی حسن کاری میں اضافہ ہونے لگا۔ متنِ (ق) یا (نخ) کے حاشیوں پر (نخ +، ق +) یعنی 19 سے 24 برس تک کی مدت کے متن میں ایسی ایسی رواں دواں اور مرصع غزلیں ملنے لگتی ہیں کہ باید و شاید۔ ان میں بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن کا شمار غالب کے شاہکار کلام میں کیا جاتا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ مایۂ ناز غزلیں بھی اسی زمانہ کی تخلیق ہیں جسے عرفِ عام میں غالب کی کجروی اور گمرہی کا زمانہ کہا گیا ہے۔ ان پانچ چھ برسوں یعنی (نخ) اور (ق) نیز ان کے حاشیوں پر ملنے والی یہ غزلیں ایک دو نہیں پچیس سے بھی زیادہ ہیں۔ پہلی ہی غزل 'غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں' کا مقطع ہی اعلان کر رہا ہے کہ تبدیلی ہو چکی ہے اور اب 'گفتۂ غالب' (یعنی ریختہ) 'رشکِ فارسی' بن کر فارسی سے آنکھیں لڑانے لگا ہے۔ (جمع کے نشان سے مراد ہے یہ کلام نسخہ کے حاشیہ پر ملتا ہے):

294 جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایکبار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (نخ+)

یہ مطالعہ و تجزیہ خاصا طولِ عمل ہے، لیکن جب گمراہیاں اور متھ اتنا جڑ پکڑ چکے ہوں تو ثبوت کے لیے شواہد بھی کافی و شافی ضروری ہیں۔ (نارنگ، ص 274)

باب ہفتم 'اوراقِ پژمردہ، وارداتِ قلبی اور دل گداختہ' کا دوسرا حصہ غالب کے عشقِ ارضی اور وارداتِ قلبی کو برافگندۂ نقاب کرتا ہے اور غالب کی سرشت و نہاد میں حرکیاتِ نفی کی کارکردگی کی زیرِ زمین جڑوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کی متناقض زندگی میں جنس آتش ہے۔ عشق لو ہے اور دُکھ، انسانی یک دردی (Empathy) اور کائناتی دردمندی نور ہے جو

بالآخر غیر مشروط ہمہ گیر انسانیت اور متناقض شعور و آگہی میں روشن، منور اور فروزاں ہوجاتا ہے۔

جنسیات، شہوانیات اور شبابیات (Libido) اور مماتیات، فنائیات اور عدمیات (Thanato) باہمدگر وابستہ ہیں۔ یہ ایک ہی اساسی توانائی کے مختلف رنگ و آہنگ ہیں۔ جنس کا آہستہ آہستہ ارتفاع عشق میں اور عشق کا صعودی ترفع بالآخر نور (پرم شونیتا) میں ہوتا ہے۔ یہ نپٹ مادیت سے بیکراں تجریدیت، تنزیئیت اور انتزاعیت تک کا سفر ہے۔ غالب اردو کے سب سے حشر خیز، طوفان پرور اور زبردست ہوسناک سخنور ہیں۔ ان کے ابتدائی کلام (روایت اول) کے حسن پارے اس کے شاہد ہیں۔ غالب کے روایتِ دوم کے تراشیدہ غزلیہ کلام میں بھی محتاط اور معتدل رنگین معنویت، ہوسناکانہ بلاغت، عاشقانہ اور لذت پرستانہ فلسفۂ آرزو تمنا کا گرمیِ نشاطِ تصور و تخیل حسن آرا اور معنی آرا ملتا ہے۔ وہ پختگی کی منزل میں دانشورانہ سطح پر ایک بہت بڑے شعری نابغۂ روزگار تھے جو آہستہ آہستہ جلوۂ اعتدال (मध्यम मार्ग) پر گامزن ہوگئے تھے اور واقعتاً شونیتا (فنا) شناس تھے اور خاموشی کی اکبری تحریر (Arch writing) تک پہنچ گئے تھے۔ ان کے یہاں جذباتی سطحیت نہیں (روایت اول میں ہے تو سہی مگر روایت دوم میں کم کم) لیکن اُن کی اعلیٰ پایہ کی معنی آفریں جدلیاتی سرشت و نہاد نے مختلف اور متنوع اشعار میں جو جنسی کیفیات بیان کی ہیں اور جس پہلوداری کے ساتھ بہارِ بستر و نوروز آغوش کی تلاش کی ہے وہ یکسر نادرہ کار، پختہ کار اور میناکار ہے۔ ان کی نئی اور انوکھی لفظیات اور اسلوبیات جوئی خالص جنسی آتشِ عشق کا نتیجہ ہے۔ اردو اور فارسی کے اکابر سخنور میں اتنا بڑا لفظیات اور اسلوبیات پسند اور کوئی نظر نہیں آتا اور یہ اس لیے کہ ان کے جنسی داعیوں کی تخلیق ترسیل اور تنویر کے لیے مخصوص ترین طرفہ لفظیات کے بغیر کوئی چارہ نہیں تھا۔ وہ شعری نابغۂ دوراں جو بہشت میں رہ کر بھی روزن در کی تلاش کرتے ہوں اور جستجوئے قتالہ میں مرے جاتے ہوں، ان کی روشنیِ طبع کی بابت کسے انکار ہوسکتا ہے۔ ان کی حدیث دلبری اور شیوۂ زندگی میں بڑی گرمی، لذت، رعنائی اور لطافت ہے جو شاہد ہے کہ ان کے دیدۂ بیدار پر حسن کا لطف و کرم تھا۔ گلاب خانۂ آگرہ میں غالب کی زندگی اس شعر کی مثال تھی:

اسد بہارِ تماشائے گلستانِ حیات
وصال لالہ عذرانِ سر و قامت ہے

وہ بیشتر شاعری، شاہد بازی، محفل آرائی اور قمار بازی مستغرق رہتے تھے۔ خود غالب کا نواب ضیاء الدین کو لکھا ہوا مکتوب اور ان کے ایک ابتدائی قصیدہ کی تشبیب اس ابتدائی جنسی رومان پرور دور کا جمالیاتی مکاشفہ ہے۔ اس کے ارتفاع کے بارے میں ستالیا پری گارنا کا دل گداز اور جاں گداز بیان قابل ذکر وفکر ہے۔

''غالب کا کلام شدید نورانی اور کربناک جذبۂ عشق کے پیکر خیالی سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو اور فارسی کلام میں بھی اس کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ نہایت تحقیقی ژرف بینی سے غالب کی داخلی سوانح عمری کے تہ خانے میں روشنی مرکوز کرتے ہیں :

''غالب کے ابتدائی کلام کے بارے میں خواہی نخواہی بیدلیت کو مطعون کرنے اور بہت سی مقبول عام اور رائج غلط فہمیوں سے بحث کرنے کے بعد اب یہ دیکھنے کی بھی ضرورت ہے کہ یہی زمانہ غالب کے دل پر چوٹ کھانے اور اُس واردات سے گزرنے کا بھی ہے جس کا خون زندگی بھر رستا رہا۔ گویا اس واردات کے تخلیقی نشانات بھی روایت اول (نخ) اور روایت دوم (ق) میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔''

''تاہم غالب کی وارداتِ قلبی کے بارے میں ہماری معلومات نہیں کے برابر ہیں سوائے حاتم علی بیگ مہر کے نام ایک خط کے جس میں وہ اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ انھوں نے بھی ایک 'ڈومنی' کو مار رکھا تھا۔''

''... بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخم مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا، اس فن میں بیگانہ

محض ہوگیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔''

''بعض سوانح نگاروں کا خیال ہے کہ مرزا شعر و سخن کی دلدادہ ایک صاحب ذوق طوائف کے عشق میں گرفتار تھے۔ انھیں خطوط میں مغل جان نامی ایک طوائف کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔'' (نارنگ، ص 279)

''مرزا نے خطوط میں اپنے کشیدہ قامت ہونے، اپنے چمپئی رنگ اور مردانہ حسن کا ذکر فخریہ کیا ہے۔ ان کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا میرِ افسانہ دوسروں سے ناز برداری کی توقع رکھتا ہے۔ اپنی مقبولیت اور محبوبیت کا ذکر انھوں نے کئی جگہ کیا ہے:

با من کہ تاب ناز نکویاں نداشتم
بد کرد بد کہ جور و جفا کرد روزگار

(میں جسے حسینوں کے ناز اٹھانے میں عار تھا (یعنی حسن والے خود جس کے ناز اٹھاتے تھے) برا کیا زمانہ نے بہت برا کیا کہ میرے ساتھ دغا کی)

ایک شاہکار فارسی غزل میں بھی جسم و جمال کی لذتوں کا تذکرہ ملتا ہے اگرچہ اشارہ کسی خاص محبوبہ کی طرف نہیں۔ غالب کی غزل کے میرِ افسانہ کی بیخودی و سرمستی کو یہ غزل بھی بڑی شدت سے بیان کرتی ہے اور غزل کی ایمائی روایت اور غیرواقعیت کے باوصف یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مرزا نے اپنے زمانہ میں کیسی بھرپور زندگی بسر کی ہوگی:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

(آ کہ ہم دونوں مل کر آسمان کے قاعدے کو بدل ڈالیں اور شراب کے بڑے پیالے کو گردش میں لاکر قضا کو لوٹا دیں)

وارث کرمانی کا خیال ہے کہ مرزا کے فارسی کلام میں معشوقہ کے پیکرِ خیالی میں 'زرتشتی آتش ناکی' کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ اس کا سبب وہ عجم سے مرزا کی والہانہ محبت کو قرار دیتے ہیں۔''

''مرزا کا میرِ افسانہ اس کی خاطر کچھ بھی کر گزرنے اور 'وارستۂ مذہب' ہونے کو بھی تیار تھا:

آخرکار گرفتارِ سرِ زلف ہوا
دلِ دیوانہ کو وارستۂ ہر مذہب تھا

(نارنگ، ص 283)

نتالیا پری گارنا کا خیال ہے کہ لگتا ہے سماجی دقتوں اور رکاوٹوں کی وجہ سے غالب کا عشق اور بھی بھڑک اٹھا۔ کہا جا سکتا ہے کہ ذیل کی غزل اس نورانی جذبۂ عشق کی ترجمانی کرتا ہے جس میں مرزا اس زمانے میں گرفتار تھے:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی (نخ+)

اس غزل کا نوتعبیراتی تجزیہ ذرا رک کر پیش کروں گا جو نارنگ کی بے مثل درک اور جمالیاتی بصیرت کا نوانسانیاتی مکاشفہ ہے۔ ان کی بیکراں روحانی زلزلہ پیما قطعہ نما غزل 'درد سے میرے ہے ... الخ' جو نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہے، کافر حسن محبوبہ کا جاں گداز مرثیہ ہے۔ اس روح فرسا سانحہ کا ذکر غالب نے مظفر حسین خاں کے نام ایک فارسی خط میں بھی کیا ہے جو 'پنج آہنگ' میں شامل ہے۔ اس خط میں زخموں کا ٹانکا گویا کھل گیا ہے گویا اندر کی ہوک کھینچ کر عبارت میں آ گئی ہو۔ (نارنگ، ص 286-285)

297-298

درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے م کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

اس وارداتِ قلبی نے غالب کے تخلیقی ذہن و شعریات پر کیا اثر ڈالا، پری گارنا اسے جن الفاظ میں لکھتی ہیں اس سے بہتر ممکن نہیں۔''

''سب جانتے ہیں کہ جذبے کی شدت فطرتِ انسانی کی گہرائی اور لطافت کی نشانی ہے لیکن جیسا کہ زبلوتسکی نے لکھا ہے ''قلبِ متلون کی نشانیوں کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنا صرف ایک فنکار کے بس میں ہے۔'' اگرچہ اس کی شدت

میں کمی ہوگئی اور گردِ ایام نے اس کو قدرے دھندلا دیا لیکن اس عشق کی یاد شاعر کے دل و دماغ سے کبھی محو نہیں ہوئی، غمِ محبت کی ماہیت کے ادراک نے شاعر کی ساری زندگی کی دائمی قدر کی حیثیت اختیار کرلی۔ نوجوان مغنیہ ہمیشہ کے لیے غالب کی شاعری کا ایک جزو بن گئی اور اس کی جھلک کبھی ہم کو شوخ وطرار معشوقۂ ستم پیشہ کے پیکر میں تو کبھی پوشاک کے معاملے میں لاپروائی اور اپنی تنگ پیراہنی سے شاعر کے جذبات میں ہیجان پیدا کرنے والی دل فریب زہرہ وش مغنیہ کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور یا پھر شعر کا چست اور پھڑکتا ہوا آہنگ ہمیں اس کے وجود کی یاد دلاتا ہے۔'' (ترجمہ اسامہ فاروقی)

نارنگ آگے فرماتے ہیں: ''ہم نے دیکھا کہ اس دردناک واردات کا غالب کی ابتدائی شاعری سے کتنا گہرا تعلق ہوسکتا ہے، جس کی کچھ جھلک ہم نے اوپر پیش کی۔ لائق توجہ ہے کہ یہ ناپختگی اور آموزگاری کا وہی زمانہ ہے جس کے کلام کو صاحبانِ ذوق اور معاصر اہلِ قلم بعید از فہم اور دوراز کار قرار دیتے رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ کیسے شدید درد وغم کے خاموش قدموں کی چاپ اس پورے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ غزل کی دنیا میں سب کچھ ایمائی اور خیالی ہوتا ہے، جہاں مجاز اور حقیقت کے درمیان سرحد جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا، اکثر دھندلی اور 'نااستوار' ہوتی ہے۔ موضوع کتنا ہی واقعاتی ہو، غزل کی ایمائیت اُسے تمثیلی و تعمیمی رنگ دے دیتی ہے اور یوں کوئی بھی واقعہ کسی لمحۂ خاص یا ذاتِ واحد کا نہ ہوکر عمومی کیفیات وصورتِ حال میں تحلیل ہوجاتا ہے۔ یوں بھی شعر کا محدود ہونا اس کے لامحدود ہونے میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔ یہ سبکِ ہندی کے بنیادی تقاضوں میں سے ہے۔'' (نارنگ، ص 287)

''نوجوان غالب کی وارداتِ عشق کے ضمن میں جس غزل اور مرثیہ کا ذکر کیا گیا ہے اس کا تعلق انیس برس یا فوراً بعد کے زمانہ سے ہے۔ ان دونوں کا پہلا اندراج نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (نخ) یعنی روایت اول کے حاشیہ پر ساتھ ساتھ ملتا ہے۔''

صفحاتی تحدید کے باعث غزل اور مرثیہ نما غزل کے متن کے ایک ایک شعر پہلے پیش کیے جاچکے ہیں۔ یکے بعد دیگرے دونوں غزلیں عشق کے جذبۂ نورانی کے درد وکرب

سے منور ہیں۔ ان غزلیہ اشعار میں غزل کے روایت گزیدہ مضامین کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان میں غالب کے ارضی عشق کی زندہ اور دھڑکتی ہوئی کیفیتیں کارفرما ہیں۔

298
عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی (نخ+)
قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی (نخ+)
میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی (نخ+)

299
ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی (نخ+)
ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی (نخ+)
کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی (نخ+)
ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی (نخ+)
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی (نخ+)

'ہی سہی' کلمۂ تاکید ہے اور جہاں یہ ایک خاص طرح کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے وہاں یہ بیک وقت بے تعلقی اور بے نیازی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اب نارنگ کے نئے اور انوکھے اکسراتی تجزیہ کو ملاحظہ فرمایئے جو تخلیقی ادب میں یکسر نیا تجربہ ہے۔

''غالب کی جس جدلیاتی کیفیت کا ہم نے ذکر کیا تھا اور جس کے بارے میں اشارہ کیا تھا کہ ہوسکتا ہے اس کا تعلق لاشعوری افتاد و نہاد سے ہو۔ دوسرے لفظوں میں یہ وضع

گویا غالب کے تخلیقی دستخطوں کے مترادف ہوسکتی ہے۔ اگر واقعی ایسا ہے تو اضطراری کلام میں بھی اس کی جھلک ملنا چاہیے کیونکہ اضطراری کلام کا گہرا تعلق لاشعور کی گہرائیوں سے ہوسکتا ہے۔ چنانچہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ذہنِ غالب کے جدلیاتی قدموں کی چاپ نمایاں یا مدھم ابتدائے عمر کے اس نوع کے کلام میں سنی جاسکتی ہے یا نہیں؟ (نارنگ، ص 288)

لگتا ہے 'سہی' کی جدلیاتی نوعیت کی ردیف غالب کو خاصی مرغوب تھی۔ نسخۂ حمیدیہ کی ایک اور مشہور غزل / نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی / اور ایک رباعی / دید سہی / نیز بعد کی دو غزلوں / نہ سہی ہم سے پر اس بت میں وفا ہے تو سہی / (بعد 1857) اور / سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی / (بعد 1865) کی ردیفوں میں بھی 'سہی' سے فضا سازی کی گئی ہے۔ زیرِ نظر غزل 'عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی' عشق اور وحشت (دیوانگی) کی کشاکش سے شروع ہوتی ہے، یعنی دعوائے عشق تو صادق ہے لیکن اگر تمھارے نزدیک یہ دیوانگی ہے تو دیوانگی ہی سہی۔ (یہاں نکتہ یہ ہے کہ دیوانگی، عشق کی ضد ہے لیکن لازمۂ عشق بھی ہے) مزید یہ کہ وحشت باعثِ رسوائی ہے لیکن وہی چیز جو عاشق کے لیے باعثِ رسوائی ہے، معشوق کے لیے باعثِ شہرت ہے۔ گویا عشق اور وحشت کی جدلیت کو گردش میں لاکر غالب کی تخلیقیت نے وحشت کے روایتی متعینہ معنی کی تقلیب کردی، یوں گرہ کے کھل جانے سے سامنے کے معمولی لفظوں میں ایک انوکھی معنیاتی کشاکش پیدا ہوگئی۔ (ایضاً، ص 290)

(2) دوسرے شعر 'قطع کیجیے نہ تعلق ہم سے'، میں بھی حرکیاتِ نفی کا تفاعل 'تعلق' اور 'عداوت' کی کشاکش اور تقلیب میں کارگر ہے۔ عشق اور عداوت ظاہری ساخت میں ایک دوسرے کا رد ہیں لیکن غالب کے ابداع نے دونوں کی زیریں ساخت میں وحدت دیکھ لی کہ دونوں کی بنیاد میں ایک طرح کا تعلق (رشتہ) بھی ہے اور یہاں یہی رشتہ مقصود ہے۔ چنانچہ عشق نہیں تو عداوت ہی سہی گویا کچھ نہ کچھ رشتہ تو بنا رہے، عداوت ہی کا رشتہ سہی۔ غالب نے یہ مضمون اسی جدلیاتی گردش کے ساتھ اسی زمانے کی ایک اور غزل میں بھی برتا ہے۔

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

یہاں محبت اور عداوت کا رشتہ ایک عام سے فعل 'کرنا' سے بندھا ہوا ہے اور غزل زیرِ بحث میں لفظ 'تعلق' سے۔ یوں عداوت جو معنی کے اعتبار سے منفی ہے، جدلیاتِ نفی سے اس کی منفیت کا ڈنک نکل گیا اور عداوت مبدل بہ قبولیت ہوگئی ہے جس سے شعر چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ (3) یہی قطبیت 'مجلس' اور 'خلوت' میں بھی ہے، 'ہی سہی' کی ردیف بجائے خود حرکیاتِ نفی کی فضا سازی میں مدد دے رہی ہے یعنی یہ نہیں تو وہ سہی۔ دکھ میں قلب اتنا گداز ہوگیا ہے کہ واردات میں سب کچھ گوارا ہے۔ غالب کے یہاں شعر کا لطف کہہ دینے میں نہیں محسوس کرا دینے میں ہے۔ یہاں غالب کی تخلیقیت نے irony کی جدلیت سے بھی کام لیا ہے یعنی مجلس میں اگر میرا ہونا باعثِ رسوائی ہے تو خلوت میں ہی سہی۔ اور عشق کا مقصود خلوت ہی تو ہے۔ یہ مکرِ شاعرانہ بھی ہے جو بجائے خود جدلیت اساس ہے۔ حرکیاتِ نفی کا ادنیٰ کمال یہ ہے کہ شعر کے خیالی پیکر میں معنی کی تقلیب ہوجاتی ہے اور لفظوں کی فوقیتی درجہ بندی ٹوٹ جاتی ہے جیسا کہ یہاں مجلس اور خلوت کی توقعاتِ معنوی میں ہوا ہے، غالب نے معشوق کی ترجیحاتِ مخالفانہ کو شعری منطق سے منقلب کرکے عاشق کے حق میں کرلیا ہے اور اس خوبی سے کہ اس کا توڑ نہیں ہوسکتا۔ (4) یہاں جدلیت، دشمنی اور دوستی میں ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ یہ غزل وارداتِ قلبی کے تناؤ اور کرب و اضطراب کے زمانے کی ہے۔ دونوں مصرعوں میں الگ الگ مقدمہ قائم کرکے اور پہلے سے دوسرے کا رد کرکے عاشق کی فوقیت کو قائم کردیا ہے۔ یہ جدلیت خارجی ساخت میں ہے، زیریں ساخت میں جدلیتِ خفی اور بھی پرلطف ہے یعنی کشاکش غیر اور اپنے میں ہے جو دکھائی نہیں دیتی، یعنی محبت غیر سے اور دشمنی اپنے سے، لیکن دشمنی میں 'نہیں' ڈال کر کہا ہے 'ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے' گویا یہ ہمارے بس میں نہیں۔ لیکن خود سے دشمنی نہ کرنا (دوسرے لفظوں میں اپنے نفع نقصان کا خیال کرنا) یہ تو ہمارے بس میں ہے۔ اس قدر سادہ الفاظ میں اس قدر پیچیدہ خیال رکھ دینا اعجازِ شعری ہے، غالب کے تخلیقی ذہن کو اس میں کمال حاصل ہے اور اس کا ثبوت قدم قدم پر ملتا ہے۔ (5) وفا عشق کا شعار ہے، ترکِ وفا عشق کی نفی ہے۔ ترکِ وفا نہ کرنا نفی کی نفی ہے یعنی ہم قائم بہ وفا ہیں، بھلے ہی

عشق مصیبت ہو۔ حرکیاتِ نفی ترکِ وفا، عشق اور مصیبت میں ہے جو شعری حسن کاری کی جان ہے۔ (6) فلکِ ناانصاف اگر کچھ نہیں دیتا تو آہ وفریاد کی اجازت ہی سہی۔ یہ مضمون پیرایہ بدل بدل کر غالب کے یہاں بار بار ابھرتا ہے۔ کبھی ناکردہ گناہوں کی حسرت کی داد کے طور پر، کبھی فرشتوں کے لکھے پر ناحق پکڑے جانے پر، کبھی ارمانوں کے نہ نکلنے پر۔ یہاں قطبیت کچھ نہ دینے اور آہ وفریاد کی رخصت دینے میں ہے، دونوں میں ربط فعل 'دینا' سے قائم ہوا ہے۔ (7) اس شعر میں معنی کی کثرت کی داد نظم طباطبائی نے بھی دی ہے جو داد دینے میں خاصے بخیل واقع ہوئے ہیں۔ سہا مجدّدی کے بقول شعر ادبی اعجاز کے مرتبے کو پہنچ گیا ہے۔ حرکیاتِ جدلیاتی واضح طور پر نیاز و بے نیازی میں ہے۔ نیازمندی کے لیے تسلیم آیا ہے لیکن لفظ عادت بمقابلہ خو کے موجود ہے۔ ہرچندکہ دونوں کم و بیش ہم معنی ہیں لیکن غالب نے یہاں تسلیم کی خو ڈالیں گے کہہ کر جدلیاتی گردش کو ایک اور بل دے دیا ہے اور لطف و تاثیر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے یعنی بے نیازی کے مقابلے میں نیازمندی مزاج کا حصہ تو نہیں، لیکن اب مجبوری ہے تو کیا کریں، بہ امرِ مجبوری تسلیم کی خو ڈالنی پڑے گی۔ (8) مقطع میں بھی کشاکش اور نباہ کی وہی جدلیاتی کیفیت ہے گویا پوری غزل کی روح نچڑ کر آ گئی ہے۔ بظاہر کوئی کلمۂ نفی نہیں اور یار سے چھیڑ کے چلے جانے میں اثبات ہی اثبات ہے لیکن پورا شعر جدلیاتی تفاعل سے معمور ہے جو وصل اور حسرت کی قطبیت میں تہ نشین ہے، اور سچ پوچھیے تو جس کی چھوٹ پوری غزل کی شعری تشکیل پر پڑ رہی ہے۔ (نارنگ، ص 292)

اس تجزیے کے بعد لاشعوری افتاد ذہنی اور جدلیاتی گردش کے بارے میں کسی مزید تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہ غزل اور وہ مرثیہ نما غزل دونوں روایت اول (نخ) کے حاشیہ پر تقریباً ساتھ ساتھ لکھی گئی ہیں جنھیں بعد میں فقط ایک لفظ کی تبدیلی سے دیوان متداول میں شامل کیا گیا۔ مقطع میں اولاً 'چھیڑ خوباں سے تھا' دیوان میں اسے 'یار سے چھیڑ' کر دیا گیا، علاوہ اس کے ایک لفظ بھی نہیں بدلا گیا۔" (ایضاً، ص 293)

اب ایک نظر اس قطعہ بند غزل (درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے) پر

بھی ڈال لی جائے جسے نظم طباطبائی بھی معشوق کا مرثیہ کہتے ہیں۔ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ بھی انیس بیس برس کے زمانہ کا کلام ہے۔ ان اشعار کی شدت تاثیر اور دردمندی کو سبھی مبصرین اور شارحین نے نشان زد کیا ہے۔ اضطراری نوعیت کے کلام میں فنی و تخلیقی محاسن بالالتزام پائے جائیں یہ ضروری نہیں ہے کیونکہ باطنی کیفیت بہت کچھ آنکھوں سے ڈھلکنے والے آنسو کی ہوتی ہے جس پر اختیار تو کیا، کئی بار اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔

297-298

درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہاے ہاے م کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہاے ہاے

تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ م تو نے پھر کیوں کی تھی میری غمگساری ہاے ہاے

کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آتا تھا خیال م دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہاے ہاے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا م عمر کو بھی تو نہیں ہے پایداری ہاے ہاے

زہر لگتی ہے مجھے آب و ہواے زندگی م یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہاے ہاے

گل فشانی ہاے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا م خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہاے ہاے

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں م ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہاے ہاے

خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی م اُٹھ گئی دنیا سے راہ و رسمِ یاری ہاے ہاے

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا م دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہاے ہاے

کس طرح کاٹے کوئی شب ہاے تارِ برشکال م ہے نظر خوکردۂ اختر شماری ہاے ہاے

گوش مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال م ایک دل تس پر یہ نااُمیدواری ہاے ہاے

عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ م رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہاے ہاے

گر مصیبت تھی تو غربت میں اُٹھا لیتا اسد میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہاے ہاے

یہ غزل مرثیے یا نوحے کے انداز میں لکھی گئی ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ اشعار سے سچا حزن و ملال ٹپکتا ہے۔ مخفی پیمانِ وفا، دوستداری، بیقراری، غمگساری وغیرہ تصورات عشقیہ شاعری کی روایت کا حصہ بھی ہوسکتے ہیں، لیکن شرمِ رسوائی، رازداری اور غفلت شعاری

کے پیچھے شرم و حیا سے متصف ایک خوددار اور غیرت مند پیکر خیالی بھی ابھرتا ہے۔ نارنگ آگے اس مرثیہ نما غزل کی اکتشافی تحلیل کرتے ہیں تو اس صداقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ جدلیاتی تخلیقی وضع کے نشانات روایت اول یعنی 19 برس کے زمانے سے ملنے لگتے ہیں جو آئندہ کے سفر میں روشن تر ہوتے چلے گئے۔

''غزل کو پڑھتے ہوئے بادی النظر میں اس پر جدلیاتی گردش کا گمان نہیں گزرتا، لیکن کلیدی لفظوں کے خیالی پیکروں کو نظر میں رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ دردمندی کی فضا ان تصورات کی کشاکش باہمی اور نفی درنفی سے گتھی ہوئی ہے۔ ہائے ہائے کی تکرار اور عشق و محبت کے تعلقاتِ باہمی کی بازآفرینی سے عجب سماں بندی ہوئی ہے۔ جانے والا جا چکا ہے، سرچشمۂ دردمیر افسانہ کا قلب ہے جو خون ہو چکا ہے اور درد و داغ اور حزن و سوز و ملال سے بھرا ہوا ہے۔ معشوقِ ستم پیشہ آخری الوداع کے بعد میرِ افسانہ کے درد سے بیقرار ہے۔ ظاہر ہے کہ غفلت شعاری محبت کی پردہ داری کے باعث تھی۔ مطلع ہی سے غالب نے بیقراری کو غفلت شعاری کے تخالف کے طور پر برتا ہے۔ نیز گزرے ہوئے زمانے کے کیف و نشاط و دوستداری و غمخواری اور موجودہ دائمی فراق و درد و سوگواری میں جو افتراقیت یا نفی مضمر ہے، اس کی شدت اور محرومی کو جگہ جگہ 'کیا' اور 'کیوں' کے استفہامیہ سے مزید گہرا کردیا ہے (/کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے/ یا /گلفشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا / یا / کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال / یا / تو نے پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے/ ان استفہامیہ نحوی وسائل سے بھی اشعار کی جدلیاتی گردش جو نشاط اور محرومی کے خیالی پیکروں میں مضمر ہے مزید مہمیز ہوجاتی ہے۔ دوسرے شعر میں آشوبِ غم کا حوصلہ نہ ہونا غمگساری سے کشاکشِ باہمی کے رشتے میں ہے۔ نہ تو نے اس قدر دوستداری کی ہوتی نہ آج اتنا زیادہ دردِ جدائی ہوتا، گویا دوستداری ہی دشمنی تھی۔ یہاں جدلیاتی تفاعل سے دوستداری کے معنی منقلب ہوگئے۔ عمر بھر کے پیمانِ وفا میں اثبات ہے لیکن عمر کی ناپائیداری کی نفیِ ظاہر سے اس کا رد کردیا ہے۔ گل فشانی ہائے نازِ جلوہ عجیب و غریب خیالی پیکر ہے۔ خاک پر لالہ کاری ہونا غالب کا محبوب تصور ہے (خاک میں کیا

صورتیں الخ ...) 'کیا ہوگیا' کہہ کر غالب نے چشم زدن میں یادوں کی ایک دنیا آباد کردی ہے جو گل فشانی ہائے نازِ جلوہ کے معدوم ہونے سے درد کی ٹیس میں بدل گئی ہے۔ غورطلب ہے اگرچہ گل فشانی اور لالہ کاری دونوں کی اساس پھول میں ہے لیکن دونوں کے پیکر الگ الگ ہیں اور دونوں میں تخالف ہے، لالہ کاری لہو رنگ ہے اور گل فشانی نازِ جلوہ کی ہے۔ گویا دونوں ایک دوسرے کی تقلیب سے معنویت حاصل کرتے ہیں، یعنی پہلے تو اپنے جلوۂ ناز کے پھول برساتا تھا، اور اب خود تجھ پر پھول برسائے جارہے ہیں۔ اسی طرح تیغ آزما اور زخم کاری میں نسبت ہے لیکن دونوں مصرعوں میں کیفیت جدلیاتی گردش کی ہے۔ یہی معاملہ عشق کے وحشت کا رنگ نہ پکڑنے اور ذوقِ خواری کے رہ جانے کا ہے۔ اگلے شعر میں ہائے ہائے کی تکرار نفی مملو ہے ہی کیونکہ ہائے کلمۂ درد ہے جو اپنے معنی حاصل کرتا ہے خوشی کے غیاب سے۔ بعینہٖ ذوقِ خواری، ناامیدواری، خوکردۂ اختر شماری، زخمِ کاری، پردہ داری، ناسازگاری، ناپائیداری، یہ سب دال ہیں محرومی کی صورتِ حالات پر جو اندوہناک ہے۔ یہی صورتِ حالات پہلے مصرعوں کی بھی ہے یعنی شرمِ رسوائی سے نقابِ خاک میں جا چھپنا، عشق کا وحشت کا رنگ نہ پکڑ سکنا، گوش کا مہجورِ پیام یا جسم کا محرومِ جمال ہونا، وغیرہ یہ سب محرومی و غیرموجودگی کے جدلیت اساس خیالی پیکر ہیں جو کسی ایسے تصور کے سیاق میں ہیں جو کبھی تھا اور اب نہیں رہا، یہ حرکیاتِ ہست و بود اس پورے قطعے کی ساخت اور بین السطور میں جاری و ساری رہتی ہے جس سے یہ مرثیہ نما غزل ایسا درد آلود مرقع بن گئی ہے جس کی شدت اور تاثیر کبھی کم نہ ہوگی۔ عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ میں غالب نے عشق اور وحشت میں فرق کیا ہے اور دونوں کو بطور binary بھی برتا ہے، گویا وحشت مظہر ہے درجۂ تکمیل عشق کی، یعنی ابھی جذب و جنوں کی وہ کیفیت پیدا ہی نہ ہوئی تھی اور ذوقِ خواری کی حسرت نکلی ہی نہ تھی کہ موجِ خوں سر سے گزر گئی۔ (غور طلب ہے جس طرح وحشت کے معمولہ معنی بے دخل ہوگئے، ذوقِ خواری کے معمولہ معنی کی بھی تقلیب ہوگئی ہے) مقطع سے معلوم ہوتا ہے کہ جب یہ قیامت گزری تو غالب دہلی میں تھے :

29 گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھا لیتا اسد
میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے

بعد کو جب یہ مرثیہ نما غزل متداول دیوان میں شامل کی گئی تو مقطع کو جس میں امرِ واقعہ سے مطابقت کے واضح شواہد موجود تھے، غالب نے القط کردیا، اور اوپر کا شعر 'عشق نے پکڑا نہ تھا' ... جس میں تخلص بھی آیا ہے غالب نے بڑھا دیا، غالباً اس لیے کہ اصل مقطع کی واقعیت غزل کی شعری ایمائیت کے خلاف تھی۔'' (نارنگ، ص 95-293)

پروفیسر نارنگ کے زیرِ تجزیہ دونوں غزلیہ صداقت پاروں میں جدلیاتی معنویت آفرینی اور طرفگی ہی نہیں، نثریت، برجستگی اور موتیوں کی سی آب و تاب بھی ہے جو آئندہ دور میں غالب کا غزلیہ نشانِ امتیاز بن جاتی ہے۔ نوتعبیرِ غالب کے ضمن میں نارنگ غالب کی افتادِ ذہنی اور تخلیقی عمل میں کارفرما جدلیاتی حرکیاتِ نفی کی کارکردگی کی بابت ایک نئے متبادل تنقیدی رویہ اور معروضی تحلیلی طریقِ کار کی تلاش میں کلی طور پر کامران ہیں اور انھوں نے اپنے یکسر منفرد اور یگانۂ روزگار معروضی تحلیلی رنگ و آہنگ سے غالب سے 'راہِ سخن' وا کرلیا ہے۔

غالب کی شعری کائنات کسی پابند تصور، نظریہ یا قیدِ فکر و نظر کی حامل نہیں ہے۔ وہ آزادئ دید اور آزادئ تخلیق کی امین ہے۔ وہ یک پہلوئی نہیں، ہمہ پہلوئی (Omnijective) ہے۔ وہ کسی بھی نوعیت کی تبلیغ، تلقین، تحکیم اور تقلید کی خوگر نہیں ہے بلکہ وہ صحیح معنوں میں حقیقی نئی تخلیقیت اور حقیقی نئی معنویت کی جوئندہ اور پابندہ ہے۔ اس کا اول و آخر عندیہ اپنے نوگرمئ نشاطِ تصور و تخئیل کی تخلیقی ترسیل ہے۔ اپنے جدلیاتی افتاد و نہاد کے حرکیاتِ نفی کی کارکردگی سے پیدا ہمہ گیر نوتخلیلی تجربہ کی نئی فنی تنویر ہے۔ لیکن تخلیقی ترسیل اور جمالیاتی تنویر کے لیے ساری ذمہ داری صرف غالب کی نہیں۔ اس حلقۂ اربابِ ذوق و فکر کی بھی ہے جو ادب کے کسی نہ کسی مخصوص آہن پوش تصورِ فکر و فن اور برف پوش قیدِ فکر و نظر سے آزاد نہیں ہوسکتا ہے۔ اگر کسی کے ٹیلی ویژن سیٹ کی بصری ترسیل یا صوتی ترسیل ناقص ہے یا محض ایک لہر کو قید کرسکتی ہے تو اس میں لہریں ترسیل کرنے والے حربہ (Device) کا کیا قصور

ہے؟ منفرد نو گری نشاطِ تصور و تخئیل سے پیدا غالب کا تخلیقی تجزیہ نوبہار آفریں جمالیاتی اور معنویاتی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ یہ دل نشیں اور جاذبِ فکر و نظر ہے اور بظاہر غیرلطیف، ناخوشگوار اور مکروہ تجربات و حقائق سے بھی گہری تخلیقی بصیرت اور انسانی معرفت حاصل کرتا ہے جس طرح شیو نے بیکراں وجودیاتی اور عرفانیاتی سمندر کے زہر سے امرت کی کشید کی تھی بعینہٖ غالب نے بھی زندگی کے بحرِ ناپیدا کنار سے بدیع اور تفیع تخلیقی معنویتوں اور کیفیتوں کے آبِ حیات کو کشید کر اپنی غزلیہ تخلیقات میں منور کیا ہے جو آج کے بھی حساس اور باشعور قاری کے جذبات اور محسوسات کو شدید طور پر متاثر اور متحرک کرتا ہے۔ ان کا ہمہ گیر فنی حسن اور نوانسانیاتی عظمت و رفعت آج بھی مقامی، قومی اور عالمی انسانی برادری کے جذبات، محسوسات اور شعوریات کو بیدار کرنے میں منفرد ہے۔ یہ غیر معمولی تخلیقی اہلیت اور جمالیاتی کارکردگی زندگی اور کائنات کی ہمہ پہلو اور ہمہ رُخی نوانسانیاتی بصیرت، نوانسانیاتی یک دردی (Empathy) اور غیر مشروط نوآفاقی دردمندی میں پنہاں ہے جو اکیسویں صدی کے مابعد جدید تناظر کی دوسری دہائی کے حساس اور آگاہ قاری کو بھی حقیقی نوانسانیاتی متناقض (Paradoxical) تجربہ پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ یہ پُرتضاد جدلیاتی نفسیاتی تجربہ غالب کے بیک وقت نہایت متضاد طور پر اپنے نہاں خانۂ دل میں مستغرق ہونے اور اپنے غیر معمولی جدلیاتی تخلیقی شعور و آگہی کے حرکیاتِ نفی کے تفاعل سے نصیب ہوا تھا جس نے اپنے عہد کی فوقیتی ترتیب کی درجہ بندی کی نام نہاد عظمت، رفعت، علویت اور قدسیت کے معیاروں کی بے محابا شکست و ریخت کردی تھی۔ اس نے اپنے منفرد اور یکتا حقیقی تجربے سے حقیقی تجزیے اور حقیقی تجزیے سے نوتخلیقی شعر اور نوتشکیل شعر کی طرف غالب کو راغب کیا تھا۔ اس نوتخلیق شعر اور نوتشکیل شعر میں ہر قطرہ میں دجلہ اور ہر ذرہ میں صحرا دکھائی دینے لگا تھا۔ اس کے عقب میں وہی غائر تخلیقی متناقض بصیرت اور شاعرانہ رویا (Vision) کارفرما ہے جو پہلے معانی اور مفاہیم کی رسّی بٹنے کا خوگر تھا۔ بعد ازاں وہ آگ میں گلاب اور گلاب میں آگ دیکھ سکنے پر قادر ہوگیا۔

'پورے غالب' کے انضمامِ ضدین (The Unity of Opposites) تک رسائی کے

لیے نیا مطالعاتی فکریاتی اجتہاد ناگزیر ہے جو غالب کی شاعری کے روایت اول، روایت دوم اور پھر متداول دیوان کی درایت کی معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد کا بھرپور طور پر انکشاف کرسکے۔ روایت اول اور روایت دوم کے تجرباتی غزلیہ اشعار پر غور وفکر کرنے سے یہ سورج آسا صداقت روشن تر ہوتی ہے کہ غالب کے ان تجرباتی غزلیہ اشعار میں پختگی کے دور کے تراشیدہ درخشاں اشعار اور مرکبات کا نقشِ اول نظر آتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے 'سارے غالب' کی کثیر معنویاتی اور کثیر حسیاتی جہات، اطراف اور ابعاد کی نئی تفہیم اور تعبیر کے لیے جدلیاتی وضع، شونیتا اور نئی شعریات کے وسیع اور رفیع تر تناظر میں روایت اول، روایت دوم اور پھر متداول دیوان بشمول گل رعنا اور نسخۂ شیرانی پر پہلی بار ایک ساتھ یکسر جامع اور مانع اطلاقی تنقید کو بھرپور طور پر برتا ہے۔ غالبیات کے ضمن میں لکھی گئی معدودے چند تنقیدات عالیہ میں اس کا فکریاتی اور شعریاتی رینج سب سے وسیع تر ہے۔ باب ہشتم کے 'روایت اول بخط غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' میں بیک وقت نہایت تحقیقی دیدہ وری اور نئی مجتہدانہ دانشوری کے ساتھ گوپی چند نارنگ نشاندہی کرتے ہیں :

''غالب کے تخلیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر وفن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت سے پیچیدہ سوال اس نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جاسکے، غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز وا نہیں ہوئے۔ متن کی قوت زماں کے محور پر قاری کے تفاعل کے ساتھ مل کر معنی پروری کررہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یوں بھی کوئی تعبیر آخری تعبیر نہیں ہوسکتی نہ ہی کوئی تعبیر آئندہ تعبیروں کے امکانات ختم کرسکتی ہے۔ پھر غالب کا تو معاملہ ہی ایسا ہے کہ ہر تعبیر خواہ وہ کتنی ہی مکمل نظر آئے تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ متن کو دیکھنے اور متن میں داخل ہونے کے کئی طریقے اور کئی پیرائے ہیں۔ ایک پیرایہ ایک تجسس ہمارا بھی ہے کہ غالب کی افتاد ذہنی، یا سائیکی میں، یا لاشعوری تخلیقی نہاد میں وہ کیا چیز ہے جو ہر سامنے کے تصور کو 'نکارتی' یا منقلب کردیتی ہے اور روزمرہ کی معمولہ حقیقت میں طرفگی کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو نکال لیتی ہے۔'' (نارنگ، ص 299-300)

اوراق آئندہ میں نارنگ تحقیقی تلاش مدام تلاش کے ساتھ اپنا نوتعبیراتی اور تنقیحاتی سفر جاری رکھتے ہیں اور پہلے اس کلام کا احاطہ کرتے ہیں جو نام نہاد کجروی یا ناپختگی کے دور سے منسوب ہے۔ اس دور کے کلام کے خاصے حصہ کو مغلق اور بعید از فہم سمجھ کر منسوخ کردیا گیا تھا۔ نارنگ آگے نشان زد کرتے ہیں:

''روایت اوّل یعنی نسخۂ بھوپال بخط غالب مکتوبہ 1816، یعنی 19 برس تک غالب کے کل اشعار کی تعداد 1784 تھی، اور روایت دوم یعنی نسخۂ بھوپال (حمیدیہ) مکتوبہ 1821 یعنی 24 برس کی عمر تک یہ تعداد کل 2585 اشعار تک پہنچ گئی، جیسا کہ خود غالب نے لکھا ہے کہ اشعار کا اچھا خاصا بڑا دیوان مرتب ہوگیا۔ (ایضا،ص 159) اس کا انتخاب جو متداول دیوان کہلاتا ہے جب پہلی بار شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے، اس میں سے 753 اشعار نوعمری کے ان دونوں نسخوں سے لیے گئے تھے، (رضا،ص 29، 79) باقی اشعار کو منسوخ کردیا گیا جن پر عرف عام میں ''خام''، ''ناقص''، ''پیچیدہ'' یا ''بعیداز فہم'' ہونے کا الزام تھا۔'' (نارنگ،ص 300)

نارنگ آگے تحقیقی تفہیماتی زاویۂ نگاہ سے نہایت صاف و شفاف انداز میں وضاحت کرتے ہیں کہ انھوں نے کن تحقیقی منابع سے استفادہ کیا اور ان کا معروضی و تجزیاتی اطلاقی طریقِ کار کیا ہے؟

''زیرنظر باب میں ہم 19 برس تک کے کلام کو نظر میں رکھیں گے۔ اگلے باب میں چوبیس پچیس برس تک کا کلام زیربحث آئے گا۔ مزید یہ کہ اس میں سے جو کلام متداول دیوان کے لیے منتخب ہوا، اس کو بھی نشان زد کرتے چلیں گے تاکہ منسوخ کلام اور منتخب کلام دونوں میں ہم اپنے مبحث کے مرکزی مسئلہ کا سراغ لگا سکیں۔''

''نوعمری کے کلام کو نشان زد کرتے ہوئے کہ کون سا انیس برس سے پہلے کا ہے اور کون سا چوبیس برس سے پہلے کا یا کون سا منسوخ کیا گیا اور کون سا منسوخ نہیں کیا گیا تھا یعنی منتخب کیا گیا، اس کے لیے ہم وہی علامتیں استعمال کریں گے جو امتیاز علی خاں عرشی نے نسخۂ عرشی میں مقرر کی تھیں اور جنھیں کالیداس گپتا رضا نے برقرار رکھا ہے۔'' (نارنگ، ص 302)

"نسخۂ بھوپال بخطِ غالب (نخ) کا اصل قلمی نسخہ بھی غائب ہو چکا ہے اور نسخۂ بھوپال (ق) جو نسخۂ حمیدیہ کے نام سے چھپا تھا اس کا اصل مخطوطہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا، یعنی دونوں کے اصل نسخے دستیاب نہیں۔ ہم اپنے قدیم آثار کا کیسا اچھا خیال رکھتے ہیں۔ نسخۂ رضا جو ہمارے پیشِ نظر ہے اس میں نسخۂ بھوپال بخطِ غالب کی عرشی زادہ اور نثار احمد فاروقی کی عکسی اشاعتیں بنیاد بنائی گئی ہیں۔ اسی طرح نسخۂ بھوپال (مشمولہ نسخۂ حمیدیہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق کے لیے اس کے تین مطبوعہ نسخوں اور چوتھے اہم مطبوعہ نسخے مرتبہ حمید احمد خاں کے متن کو بنیاد بنایا گیا ہے جو ہر اعتبار سے معتبر اور مستند ہے۔ سنین کے تعین کے لیے نسخۂ کالیداس گپتا رضا اور توقیتِ غالب مرتبہ رضا سے مدد لی گئی ہے، جہاں کسی دوسرے ماخذ سے استفادہ کیا گیا ہے اس کا بھی ذکر کر دیا گیا ہے۔" (ایضاً، ص 303)

"اپنے مطالعے میں امکانی حد تک ہم کلام غالب کی تاریخی ترتیب کو نظر میں رکھیں گے تاکہ ارتقائی ذہنی افتاد کا کچھ اندازہ رہے جو روایتی ردیف وار ترتیب میں ممکن نہیں ہے۔ مزید یہ کہ ہم فقط ان اشعار سے سروکار رکھیں گے جو کسی نہ کسی اعتبار سے غور طلب ہیں اور ہمارے مرکزی مبحث سے کچھ نہ کچھ علاقہ رکھتے ہیں۔ شعروں کے انتخاب میں رسوائی مضمر ہے۔ تنقید لاکھ معروضی و تجزیاتی ہونے کا دعویٰ کرے، موضوعیت سے یکسر آزاد نہیں ہو سکتی۔ متن معصوم نہیں ہے، یعنی غیر جانب دار یا بے لوث نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مصنف کا ذہن تاریخ و تہذیب کی تشکیل ہے۔ یہی کیفیت نقاد کے ذہن کی بھی ہے۔ لہٰذا تنقید کیونکر معصوم ہو سکتی ہے۔ تاہم متن جو ثقافتی تشکیل اور سربستہ راز ہے، تنقید کا کام اس کے طلسمات کو کھولنا، اس سے ہم کلام ہونا، اس کی داخلی و خارجی ساختوں کو دیکھنا اور امکانی حد تک اس کے رازوں تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ یہ کام کماحقہٗ اپنے مقصد پر پورا اترے، یہ ضروری نہیں ہے۔ تنقیدی مفروضہ اگر وہ غلط توقعات پر قائم کیا گیا ہے تو بعض نکات کی تعمیم و تکرار سے یا تو اپنے آپ ساقط ہو جاتا ہے، یا اگر تنقید کا سفر صحیح راہ میں ہے تو ہر قدم کے ساتھ معنیاتی امکانات اور انکشافات روشن سے روشن تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔"

(نارنگ، ص 301)

140 آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا (ق+)

''یہ شعر غزل سرِ دیوان کا ہے یعنی 'نقش فریادی ہے کس کی ...'۔ نسخۂ بھوپال بخطِ غالب یعنی روایت اوّل (مشمولہ حمیدیہ) کا آغاز بھی اسی غزل سے ہوتا ہے اور زیرِ نظر اہم شعر بھی اسی غیر معمولی غزل کا حصہ ہے جو حاشیہ 'ق' پر بڑھایا گیا۔ ہر چند کہ کالیداس گپتا رضا نے 'نشنیدن' والے شعر کو 15 برس کی ذیل میں رکھا ہے لیکن شعرِ زیرِ بحث 'آگہی دامِ شنیدن ...' یقیناً نشنیدن والے شعر سے پہلے کا ہے اور شروع جوانی کے زمانے کا ہے جب غالب پر چاروں طرف سے یلغار تھی کہ وہ ناقابلِ فہم اور مہمل شعر کہتے ہیں۔ وہ رواجِ عام سے بیحد نفرت تو کرتے ہی تھے، اصل مسئلہ یہ تھا کہ اُن کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیلِ شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا۔ ان کے جہانِ معنی میں شروع ہی سے ایک تموج تھا وہ معنی کے جس گلشنِ ناآفریدہ کی بات کرنا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لاسکتی تھی۔ اس راز کو غالب نے کچھ تو اپنی ذہنی اپج سے اور کچھ سبکِ ہندی بالخصوص خیال بند بیدل کے اثر سے شروع ہی میں پالیا تھا کہ معنی فقط اتنا نہیں جتنا آنکھوں کے سامنے ہے۔ یعنی معمولہ معنی جس کی ترجمانی روایتی زبان یا رواجِ عام کرتا ہے، وہی کل معنی نہیں۔ روایتی رسمی زبان معنی پر پردے ڈال دیتی ہے اور جہانِ معنی کے اَن چھوئے خطے یا اَن دیکھے جزیرے نظر ہی نہیں آتے۔ غالب نے شروع ہی سے روایتی طرزِ اظہار سے بہ شدت عمداً گریز کیا، اگرچہ انھیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خداداد ذہانت اور طباعی سے اس نکتہ کو انھوں نے پالیا تھا کہ معمولہ معانی رسمی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی نادر یا نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہوسکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواجِ عام سے سامنے ہیں، اتنے غیاب میں بھی ہیں اور ان کی پرتیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہمِ عام کا عمل ہے۔ فہمِ عام کا عمل میکانکی یا منطقی عمل ہے اور تخلیقی عمل میکانکی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکانکی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابلِ قبول ہوسکتی ہے۔ لیکن پُرتموج متخیلہ یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس

کی وہ پرتیں جو اندھیرے یا تجرید یا غیاب میں ہیں، زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواج عام سے باہر ہیں۔ چنانچہ جب تک فہم عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے ٹکے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا جائے گا، جدتِ ادا یا طرفگیِ خیال کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا ایک طریقہ سامنے کے معنی، روایتی متن یا معمولہ معنی کو پلٹنا تھا۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک زبان کے رسمی ڈھانچے کو توڑا نہ جائے اور عرف عام کی روایتی منطق کو رد نہ کیا جائے۔ جہانِ معنی بطور دریا کے ہے جس کا پاٹ بے حد وحساب ہے۔ ہم ایک کنارے پر ہیں جہاں سے دوسرا کنارا دکھائی نہیں دیتا۔ دکھائی نہ دینا اس کا ثبوت نہیں کہ دریا کا دوسرا کنارا نہیں ہے۔ دریا کا صرف ایک کنارا ہو یہ بھی ممکن نہیں۔ وہ کنارا جس پر ہم ہیں رسمی زبان کا کنارا ہے اور وہ کنارا جو غیاب میں ہے اس تک رسائی کے لیے رسمی زبان کے قید و بند سے رہائی پانا ضروری ہے۔ رہائی پانے کا عمل زبان کی افتراقیت کی تہہ میں اترنے کا عمل ہے۔ مگر زبان کا جبر بھی اپنی جگہ ہے۔ فکروخیال پر بھی اسی کا پہرہ ہے اور اظہار پر بھی اسی کا پہرہ ہے۔ اس کے جبر کو توڑنا یا اس کے خول سے باہر نکلنا آسان بھی نہیں۔ اس سے یکسر باہر نکلنے سے عرصۂ اہمال میں داخل ہونے کا خطرہ بھی ہے جو غالب بار بار مول لیتے ہیں۔ شعر کتنا بھی یا زبان کتنی بھی خودمرتکز ہو اس کو قاری سے کچھ تو کہنا ہے۔ یعنی اسلوب و اظہار اَن دیکھے معنی کی تشکیل بھی کرے یا ندرت وطرفگی کا حق بھی ادا کرے اور قاری سے یکسر بے نیاز بھی نہ ہو، اس کے لیے راستہ فقط ایک ہی تھا کہ زبان کی رسمی زمین پر ہی اسے غیررسمی بنانے کی سعی کی جائے۔ (ایضاً، ص 304)

تخلیق کی راہ میں سب سے بھاری پتھر زبان ہی ہے۔ جو کچھ کہنا ہے اسی کے ذریعہ کہنا ہے۔ پہلے سے کہے کو کہنے پر یہ قادر ہے لیکن اگر اَن سنا، اَن کہا یا نادر و نایاب کہنا ہے تو اس کے لیے بھی اسی کی حدود کے اندر گنجائش نکالنا پڑتی ہے۔ غالب کا تخلیقی تموج چونکہ اَن دیکھے، اَن کہے، اَن سنے کو گرفت میں لانے کا جویا تھا، غالب کے یہاں زبان کا بخیہ اکثر اُدھڑنے لگتا ہے۔ اکثر وہ رسمی زبان کی اُن سرحدوں پر ملتے ہیں جہاں زبان اور بے

زبانی یا رسمی معنی اور طرفہ معنی یک گونہ آنکھ مچولی کھیلتے ہیں۔ یہ کشمکش نسخۂ بھوپال بخطِ غالب سے نسخۂ حمیدیہ کے متن اور حواشی کے اشعار تک کئی جگہ دکھائی دیتی ہے۔ (ایضاً، ص 305)

غالب زبان کے کوہِ طور کی سیر کا عزم رکھتے ہیں تا کہ شاہد معنی کی جلوہ گری ہو سکے اگر چہ لازم نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب۔ لگتا ہے غالب کے ذہن میں دقیق اور پیچ در پیچ معنی کی ایک نیم تاریک نیم روشن دنیا آباد تھی۔ رسمی زبان کو چیلنج کرنے کا ایک طریقہ اس میں 'لا' ڈالنے یعنی جدلیاتِ نفی سے رائج رسومیات کو پلٹنے، اس پر سوال قائم کرنے، روایتی معنی کو رد کرنے، لفظوں کے معمولہ خول کو شق کرنے اور ان دیکھے طرفہ شاہد معنی کو سامنے لانے کا تھا۔ یہ عمل خاصا دقت طلب اور صبر آزما تھا۔ اپنے عصر سے متصادم ہونے اور صدمہ پہنچانے والا خود کس درد و کرب سے نہیں گزرتا اس کا اندازہ آسان نہیں۔ معنی کے ابداع اور طرفگی سے بے معنویت، خاموشی یا سناٹا صرف ایک قدم ہے۔ عرف عام کی آگہی کے لیے تو اس کا مدعا عنقا ہی ہے۔ وہ تمام بڑے اذہان جو حقیقت کے ان دیکھے جزیروں کی سیاحت کا جوکھم لیتے ہیں، مدعا کے عنقا ہونے یا خاموشی (मौन) کو اصل مدعا یا معنی کی کنہ قرار دینے سے احتراز نہیں کرتے۔ ممکن ہے کہ معمولہ کے ہر پہلو کو رد کرنے یا گنجینۂ معنی کے طلسم بلاخیز کو سامنے لانے کی باطنی تڑپ ہی وہ بے اختیارانہ تخلیقی تموج ہو جس کے اضطراب سے حرکیاتِ نفی کا تفاعل غالب کے ذہن و مزاج کا حصہ بنتا چلا گیا حتیٰ کہ ان کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہو گیا۔ ہم دیکھیں گے کہ ان کا ذہن و شعور جدلیاتی تفاعل میں اس حد تک رچا بسا ہوا ہے کہ ان کی بدیع گوئی و طرفگیِ خیال فطری طور پر اگر کسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے تو اسی لباس میں ظاہر ہوتی ہے۔ یوں تو یہ پوری غزل ہی ایک نہایت طباع اور غیر معمولی شاعر کے طلوع کا پتہ دیتی ہے، تاہم زیرِ نظر شعر جو آگہی کے دام شنیدن بچھانے اور مدعا کے عنقا ہونے کی جدلیاتی کشاکش کو مرکزِ نگاہ بناتا ہے، غالب کے تخلیقی ابداع کا دستخط تو ہے ہی، تہ در تہ امکانات سے بھرپور ایک نئی معنیات کی آمد آمد کا اعلان نامہ بھی ہے۔'' (نارنگ، ص 306)

153 لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

اس شعر کا شمار بھی غالب کے شاہکار اشعار میں ہوتا ہے۔ اس میں بھی انھوں نے دو مقدمات کے رد ورد سے مضمون آفرینی وطرفگی کا سامان پیدا کیا ہے۔ لطافت اور کثافت دونوں سادہ نہیں، کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بطور قول محال ہے اور دلیل دوسرے مصرع میں ہے کہ دیکھ لو بادِ بہاری مثل آئینہ کے ہے اور جہاں آئینہ ہے وہاں زنگار (کثافت) لازم ہے، سو چمن بادِ بہاری کے آئینے کے زنگار کا زنگار ہے۔ دوسرے لفظوں میں روحانیتِ محض یا ذاتِ محض بے معنی ہے، روحانیت کا بغیر مادّیت کے یا ذات کا بغیر صفات کے آئینۂ ادراک میں آنا محال ہے۔ غالب کا شعر لطافت، کثافت، آئینہ، زنگار کسی تصور کو جامد نہیں رہنے دیتا بلکہ نفی پیہم کی جدلیاتی گردش سے تمام خیالی پیکروں کی معمولہ معنویت کو کلیتاً بدل دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب جو کہہ رہے ہیں وہ بودھی فلسفۂ لسان Apoha (تفریقات) کے عین مماثل ہے یا یوں کہیے کہ سوسیئر سے پہلے وہ سوسیئر کے اس راز سے آگاہ تھے:

IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES
WITHOUT POSITIVE TERMS

دوسرے لفظوں میں غالب کے شعر نے اس فلسفہ کو کہ معنی کی کارگزاری میں حرکیات نفی کا جوہر جاگزیں ہے دو مصرعوں میں ایسے سمیٹ دیا ہے کہ شعر معنی کی حسن کاری کا کرشمہ بن گیا ہے۔ (ایضاً، ص 312)

162 بررُوے شش جہت درِآئینہ باز ہے
یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا (نخ)
وا کردیے ہیں شوق نے بندِنقابِ حُسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا (ق+)

''آئینہ استعارہ ہے عالم حیرت سے، غالب کہتے ہیں کہ فیضانِ غیب کا پرتو برروئے شش جہت یعنی سارے عالم پر کھلا ہے، لیکن عام و خاص، ناقص و کامل سب حیرت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور حقیقت ناشناسی میں سب ایک جیسے ہیں۔ یعنی پرتوِ حقیقت کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ زبان گنگ اور عقل و دانش بے بس ہے، چنانچہ عارف و جاہل کا امتیاز جو

ویسے برحق ہے حقیقت کی بے خبری کے اعتبار سے بے معنی محض ہے۔'' (ص 312) یہ قید فکر ونظر (Philosophia) کا مقدرِ محض ہے۔

''شوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ہمہ تن دید ہوجائے، یعنی خود نظر ہوجائے۔ عالمِ شوق نے نقابِ حسن کے بند کھول دیے ہیں اور حسن ہی حسن کا وفور ہے۔ لیکن غالب کی باریک بیں نظر نے جدلیاتِ نفی کے ذرا سے مس سے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ حسنِ بے حجاب کا 'جلوہ' تو 'نگاہ' ہی سے ہوگا۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ حسن بے حجاب تو ہے لیکن غیراز نگاہ کوئی حائل نہیں۔ یہ دوہری نفی ہے (یعنی 'غیر' اور 'نہیں') شعر عجیب و غریب لطافت اور نکتہ آفرینی کا حامل ہے۔ اول تو یہ کہ غیراز نگاہ کوئی حائل نہیں یا اب صرف نگاہ حائل ہے، دونوں پیرایۂ بیان ایک نہیں یا سو فیصد ہم معنی نہیں، ہو ہی نہیں سکتے۔ پہلے کلمہ میں تفاعلِ نفی نے معنی میں جو اٹکاو (resistance) اور نتیجتاً جو شدت پیدا کردی ہے، دوسرے کلمہ یعنی مثبت پیرایہ میں وہ بات نہیں۔ دوسرے یہ کہ نگاہ جو غیر مرئی ہے غالب کے پیرایۂ بیان اور حرکیاتِ نفی نے اُسے غیر مرئی نہیں رہنے دیا، گویا وہ کوئی 'غیر' شئے (intruder) ہے جسے بندِ نقابِ حسن کے وا ہونے کے بعد وہاں نہیں ہونا چاہیے تھا۔ نفی کی معمولی سی گردش سے نگاہ کو جو بجائے خود شوقِ مجسم ہے، شوق اور جلوۂ حسن کے درمیان 'غیر' بنادینا نکتہ آفرینی اور خیال بندی کا اعجاز ہے۔'' (نارنگ، ص 313)

مقام حیرت (عالم حیرت) سے بہت آگے مقامِ شعریت، شعوریت اور اشعریت (عالم اشعریت) ہے۔ بیدل اس سے آگے کے مقام یا عالم کی نشاندہی کرتے ہیں۔

''تو اے حباب، چہ یابی خبرز 'حسنِ محیط'
کہ چشم شوق تو 'رنگِ نقاب' می ریزد

(بیدل)

اس رنگ التباس یا التباس رنگ سے آگے انسانی ذہن کی رسائی ممکن نہیں۔ یہ نوماورائے ذہن اور ماورائے زماں کا قدسی تجربہ ہے۔ اس ضمن میں ذہن و زماں کی رنگ مالا کی نفی (ترک) ناگزیر ہے تو وحیِ جلی (Divine Clair Voyance) اور وحیِ خفی (Divine Clair Audience) کی بخشش ربانی ہوتی ہے اور عالم شعریت، عالم شعوریت

اور عالم اشعریت کا آغاز ہوتا ہے۔

آدمی 'دیدٗ' است باقی پوست است
دید آں باشد کہ 'دیدِ دوست' است
خشک تار و خشک چوب و خشک پوست
از کجا می آید ایں 'آوازِ دوست'

(رومی)

'زدٗ' (Time) کے بعد 'لانہایت' ہے۔ یہ نام یزد بخشندہ (لانہایت) ہی Supreme- most cosmic whole (असीम परम शून्य) ہے۔ یہ امجدترین لاشیت (No-thingness) ہی لانہایت ترین نوریں، انوریں اور انواریں معموری (Fullness) ہے۔

بظاہر سادہ اشعار مشکل اشعار سے بھی زیادہ مشکل و پیچیدہ ہیں۔ غالب کی سادگی اکثر و بیشتر نظر کا دھوکا ہے۔

207 ادب نے سونپی ہمیں سرمہ سائی حیرت
زبانِ بستہ و چشمِ کشادہ رکھتے ہیں (غ)

غالب کا ذہن خاموشی کو زبانوں کی زبان جانتا ہے اور خاموشی کے زبان کی گنہ ہونے کے تصور پر قادر ہے۔ زبان کی مناسبت سے سرمہ سائی کا امیج غالب کی شعریات میں بار بار ابھرتا ہے اور زبان، ترسیل اور ادراک کے بارے میں طرح طرح کے سوالات اٹھاتا ہے۔ یہاں سرمہ سائیِ حیرت آدابِ دنیا کے باعث ہے کہ دنیائے دوں اس قابل ہے ہی نہیں کہ یہاں رازِ حقیقت بیان کیا جائے۔ زبان بستہ ہے، لیکن چشمِ کشادہ سے زبانِ بستہ کی تقلیب کرکے غالب سرمہ سائی حیرت (خاموشیِ حیرت) پر ادراک کا در وا کردیتے ہیں۔ (نارنگ، ص 321)

210 ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

اس غزل میں متعدد شعر لاجواب و بے مثال ہیں، لیکن غالباً نامانوس فارسی بندشوں کے قافیہ میں آنے کی وجہ سے نظرانداز ہوگئیں اور یکے از اعلیٰ اشعار بالخصوص 'ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج' جیسا بے پناہ شعر بھی عین ایک صدی کے بعد دریافت ہوا، اور تب سے اب تک ماہرین اسے غالب کی اپنے کلام کے بارے میں پیش بینی کے بطور پیش کرتے ہیں کہ میں اپنے نشاطِ تصور کی مستی سے نغمہ سنج ہوں کیونکہ میں جس باغ کا بلبل ہوں وہ ہنوز وجود میں نہیں آیا۔ اس کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ گلشن ناآفریدہ شونیہ ہے کیونکہ لاموجود ہے۔ عندلیب کا تعلق گلشن سے ہے۔ جب گلشن ہی لاموجود ہے تو عندلیب کی نغمہ سنجی کس کے لیے؟ چنانچہ اس کا اپنے نشاطِ تصور میں مگن ہونا ہی سمجھ میں آتا ہے۔ دیکھا جائے تو متن میں کوئی قرینہ ایسا نہیں کہ یہ مان لیا جائے جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ 'گلشنِ ناآفریدہ' آگے چل کر آفریدہ ہوجائے گا۔ جب زبان اپنا بدیعی اور ریطوریقائی کھیل کھیلتی ہے تو منشائے مصنف بھی قولِ فیصل کا کام نہیں دیتا اور موضوعی تعبیریں بھی جُل دے جاتی ہیں، کسی تعبیر کے لیے یہ دعویٰ برحق نہیں کہ صرف وہی تعبیر حتمی ہے۔ کیونکہ متن کی قوت اپنی موجزنی سے معنی پروری کررہی ہے اور تفاعلِ نفی سے معنیاتی عرصہ لبالب بھرا ہوا ہے۔ (نارنگ، ص 322)

213 ہے طلسمِ دہر میں صد حشر پاداشِ عمل
آگہی غافل کہ ایک امروز بے فردا نہیں

''یہ تمام اشعار نوعمری کے یعنی انیس برس سے پہلے کے ہیں۔ تعجب ہے کہ غالب نے ان اشعار کو منسوخ کیا تو کیا سوچ کر کیا اور اگر مولانا فضل حق خیرآبادی یا کسی اور نے کیا تو کیوں کیا۔ یہ دنیا فریبِ نظر ہے سو طلسمِ دہر کہا ہے۔ یہاں مناسبت صدحشر سے ہے۔ قیامت تو ایک ہے اور مقرر ہے۔ غالب روایتی مفہوم کو ردتشکیل کرتے ہیں کہ اے غافل ہوش سے کام لے، جس طرح ہر آج کے بعد کل کا آنا لازم ہے، عمل کی پاداش بھی لازم ہے۔ معنی کی تقلیب اس کے ماورا ہے یعنی یہ کہ قیامت ایک نہیں سیکڑوں ہیں (سزا اور جزا کے روپ میں) اور زندگی کے بعد نہیں بلکہ اسی جادو کے کارخانے میں جس کا نام

دنیا ہے۔''

247 خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

''شعر بطور معمۂ حال ہے اور اس کی تحلیل بھی اسی میں ہے۔ جلوہ مشہود ہے دیکھنے والا شاہد اور شئے موجود شہود۔ یعنی جلوہ گستری اس طرح سے کر کہ نہ مجھے معلوم ہو اور نہ تجھے معلوم ہو یعنی خبر کو معلوم ہو تو نگہ کو معلوم نہ ہو اور نگہ کو معلوم ہو تو چشم کو معلوم نہ ہو۔ جلوہ کے سیاق میں خبر، نگہ اور چشم ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں، غالب نے اس ارتباط باہمی کو شق کر کے انھیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا کر دیا جو قول محال کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں تو پھر بھی ارضیت اور امر واقعہ ہے اگرچہ محال ہے، لیکن دوسرا مصرع تو یکسر لاشعوری و وجدانی ہے اور محویت کی ایسی کیفیت پر دال ہے جو ایک دوسرے ہی عالم میں پہنچا دیتی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ پہلے تو خبر، نگہ اور چشم کی تجسیم کر کے انھیں الگ الگ تشخص عطا کیا گیا جو بجائے خود طرفگیِ خیال کا زائیدہ ہے، لیکن دوسرے مصرع نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اس میں بھی تین پیکر خیالی ہیں، 'میں' جو سراپا تمنا ہے 'تو' جو سراپا حسن ہے اور 'جلوہ' جو سراپا مقصود ہے، اس میں دوہرا قول محال ہے کہ غالب کے جدلیاتی تخلیقی ذہن نے ان تینوں کو نشاط و سرمستی کی وحدت نامحسوس میں تبدیل کر دیا ہے حالانکہ یہ تینوں الگ الگ ہیں۔ یہ شعر گوئی نہیں سحر و اعجاز ہے۔ حیرت ہے کہ بہت سے دوسرے عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی القط کر دیا گیا۔ ہوسکتا ہے مشورہ دینے والے علما نے کہا ہو یہ کیا بکا ہے کہ نگہ کو خبر ہو اور چشم کو خبر نہ ہو، یا وہ جلوہ کر کہ نہ تجھے خبر ہو نہ مجھے خبر ہو، یہ کیسے ہوسکتا ہے۔ یہ سراسر لغو ہے پھر جلوہ کرے گا کون؟ یوں نہ صرف اس شعر کو بلکہ پوری غزل کو قط لگا کر الگ کر دیا۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر دقیقہ سنجی اور معنی بندی کی لطیف ترین کیفیت کا منھ بولتا شاہکار ہے۔'' (نارنگ، ص 329)

اس کے بعد نارنگ نے ان غزلوں کے اشعار کو لیا ہے جو نسخۂ بھوپال بخطِ غالب کے حاشیہ پر بڑھائی گئیں (بعد از 1816)، یعنی جو انیس برس کے کچھ بعد کا کلام ہے۔ وہ

کہتے ہیں کہ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب اردو کے رس اور رچاؤ کے باعث اب خود ہی محسوس کرنے لگے ہیں اور یہ اعلان کرنے پر خود کو مجبور پانے لگے ہیں۔

294 جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اُسے سنا کہ یوں (نخ+)

یہ شعر مندرجہ بالا غزل کا ہی مقطع ہے، گویا فارسیت کے ضرورت سے زیادہ غلبے سے ڈکشن کی غیر ہموار روش جاتی رہی ہے اور فارسی کا رچاؤ اردو کی اردوئیت میں گھل مل کر جادو جگانے لگا ہے۔ لیکن بس کچھ ہی برسوں کی بات ہے کہ غالب فارسی گویانِ پیشیں سے ٹکر لینے اور اپنی فارسی دانی پر ناز کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ فارسی پر توجہ کرنے لگیں گے، اور پھر کئی دہائیوں تک یہی اردو نہ صرف ان کی نظروں سے اتر جائے گی بلکہ بوجوہ 'مجموعۂ بے رنگ' نظر آنے لگے گی۔ (ایضاً، ص 337)

294 غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں (نخ+)
پُرسشِ طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ بن کہے
اُس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں (نخ+)

''اس غزل میں خاص طرح کی ڈرامائی کیفیت اور ہلکی سی شوخی کی تہہ ہے۔ ردیف 'کہ یوں' سے مطلوبہ فضا آفرینی کی تشکیل میں خوب مدد ملی ہے۔ غنچۂ ناشگفتہ استعارہ ہے محبوب کے دہن سے جو بند رہتا ہے اور کچھ نہیں کہتا۔ /دور سے مت دکھا/ کی تقلیب قربت سے کہ بوسہ قربتِ تام ہے، اور /منہ سے مجھے بتا/ میں ایک نہیں دونوں مفہوم ہیں کہ بوسہ منہ سے دیا جاتا ہے اور بولنا بھی منہ سے ہوتا ہے۔

اس کے دل موہ لینے کے طور طریقے کے بارے میں کیا کہیں کہ زبان گنگ ہے، اور اس کا ہر ہر اشارہ گویا کلام کرتا ہے کہ دلبری کی ادا یہ ہے۔ غالب نے یہاں پھر زبان کی نارسائی پر انگلی رکھی ہے کہ زبان ہر اظہار پر قادر نہیں ہے۔ حرکیاتِ نفی بن کہے اور اشارے میں ہے اور حسن کا ہر اشارہ گویا خود زبانِ گویا ہے۔'' (نارنگ، ص 338)

ذیل بے نظیر غزل بھی دور اول کا کلام ہے۔ نسخۂ بھوپال بخط غالب میں اس کے صرف 13 شعر حاشیے پہ درج ہیں یعنی 19 برس کے کچھ ہی بعد کہے گئے۔ مطلع اور پہلے دو شعر کا اضافہ پہلی بار نسخۂ بھوپال (حمیدیہ) میں 24 برس کی عمر میں ہوا اور چوتھا شعر دو برس بعد نسخۂ شیرانی میں بڑھایا گیا۔ غالب کو اپنی یہ غزل اس قدر پسند رہی ہوگی کہ تمام 17 اشعار متداول دیوان میں شامل کیے گئے۔

301
مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے (نخ+)

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے (نخ+)

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے (نخ+)

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے (نخ+)

اِک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فُروغِ مَے سے گلستاں کیے ہوئے (نخ+)

جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے (نخ+)

اس غزل کی تمام بحث کتاب میں دیکھنا چاہیے، یہاں فقط کچھ حصہ بطور اشارہ اقتباس کیا جاتا ہے:

''گویا کوئی زمانہ تھا کہ جوشِ قدح سے بزم چراغاں تھی اور یہ سب کچھ میسر تھا، لیکن آج اس سب کی نفی ہے۔ کلمۂ نفی ایک بھی نہیں لیکن داخلی ساخت میں غیاب ہی غیاب ہے جس کو پُر کرنے یعنی جگرِ لخت لخت کو جمع کرنے یا دعوتِ مژگاں کرنے یا نظارہ و خیال کا سامان کرنے یا پندار کا صنم کدہ ویران کرنے کی تمنا ہے۔ مطلع کے بعد کے دس اشعار میں

خیالی پیکر ہی پیکر ہیں جن سے تمنا کی حدّت اور بے قراری کا اندازہ ہوتا ہے۔ دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے یا پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب یا پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا سے گریز ہوتا ہے، اس کے بعد کے اشعار گویا غزل کا کلائمکس ہیں جہاں امیجری اور بھی بے پناہ ہوگئی ہے جس سے کسی مائل بہ کرم شوخ وطرار پیکرِ جمال کے حیاتی رنگ بڑھنے لگتے ہیں، یوں زلفِ سیاہ رخ پر پریشاں کیے ہوئے ایک دلفریب نو بہارِ ناز کا چہرہ ابھرتا ہے جو فروغِ مے کی مستی سے کھلے ہوئے پھول کی مانند ہے۔''

(ایضاً،ص 347)

''نظم طباطبائی نے لکھا ہے 'تاکے ہے' مرزا نے تاک اور مے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں 'ڈھونڈھے ہے' کہنا چاہیے تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ جی ڈھونڈھتا ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔ تاک اور مئے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔ 'تاکے ہے' میں جو بات ہے ڈھونڈھے ہے میں نہیں ہے۔ غور طلب ہے کہ ہر امیج ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو نفی در نفی کا تموج پیدا کرتا ہے۔ اس کلائمکس کے بعد آخری تین شعر اختتام کے ہیں جو تصورِ جاناں کی ٹھہری ہوئی پرسکون آرزومندی پر ختم ہوتے ہیں۔

گویا اب نہ وہ فرصت کے رات دن ہیں نہ وہ سامانِ صد گلستاں نہ وہ تصورِ جاناں۔ جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا پوری غزل میں بظاہر کوئی کلمۂ نفی نہیں، نہ ہی لفظ 'پھر' کلمۂ نفی ہے۔ لیکن 'پھر' زیادہ سے زیادہ اعادہ چاہتا ہے ان باتوں کا جو کبھی تھیں اور اب نہیں رہیں۔ گویا داخلی ساخت میں حرکیاتِ نفی ہی نفی مضمر و موجزن ہے۔ آرزومندی اپنی تخیلی غذا محرومی سے حاصل کرتی ہے، تمنا اور شکستِ تمنا یا آرزو اور شکستِ آرزو میں مضمر رشتہ جدلیت کا ہے غالب کا ذہن وشعور جس میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہ جدلیت فقط عیش گزشتہ اور اس کے غیاب ہی میں نہیں، یہ جدلیت نشاط و یاس کے عمومی رشتے میں بھی ہے جس سے امیجری کی فضاسازی ہوئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا اس میں جہاں حسن و نشاط و کیف و سرور کے رنگ ہیں وہاں درد و حرماں و تنہائی کی ٹیس بھی ہے۔ گویا دونوں کیفیتوں میں تناؤ

بھی ہے اور یہ باہمدگر مربوط بھی ہیں جس سے جمالیاتی نشاط و سرور کی ایسی کیفیت پیدا ہوئی ہے کہ باید و شاید۔

اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اگر اس غزل سے کسی ایک امیج کو کم کردیا جائے تو زیادہ فرق ہوگا یا نہیں۔ (خود غالب نے متعدد اشعار کا اضافہ بعد کو کیا، ان اشعار سے پہلے بھی غزل کی قرأت ممکن تھی اور بعض اشعار کے بغیر اب بھی ممکن ہے) لیکن اگر حزن و نشاط کی جدلیت کے رشتے کو یا آرزومندی سے اس کے اعادے کے رشتے کو منہا کردیں تو معنیاتی حسن آفرینی و فضاسازی کا سارا نظام درہم برہم ہوجائے گا، جبکہ یہ بھی صحیح ہے کہ معنیاتی فضاسازی کی حتمی تحلیل ناممکن ہے۔ جدلیاتِ نفی کے تفاعل کی نوعیت ہی ایسی ہے اور یہ اتنا گوناگوں اور بوقلموں ہے کہ اس کی تمام تر کیفیات کا احاطہ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ کلام غالب میں قدم قدم پر اس نارسائی کا احساس ہوتا ہے اور یہی جدلیت کا سب سے بڑا نشان ہے۔'' (نارنگ، ص 348-346)

302 پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانہ کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے (نخ+)

302 تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے (نخ+)

303 لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہرچند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (نخ+)

''پہلے دونوں شعروں کی تخلیقیت میں بھی تفاعلِ نفی درجۂ کمال پر ہے، لیکن آخری شعر تو اس نوع کا ہے کہ اس کے معنیاتی نظام کو تجزیاتی میکانکی زبان کی گرفت میں لایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ سنت منصور و سرمد کا شعر ہے۔ غالب نے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں کا اشارہ کرکے ہاتھوں کے قلم ہونے کا جو امیج خلق کیا ہے اس کی ہولناکی کا کچھ اندازہ اس لاجواب پینٹنگ سے لگایا جاسکتا ہے جو صادقین نے اس شعر پر بنائی ہے۔ جنوں، حکایات، خونچکاں اور قلم ہونے میں جو مناسبتیں ہیں، ایک اور سطح پر لکھنے، ہاتھ، قلم اور

حکایات میں جو رشتہ ہے، مزید ایک اور سطح پر خونچکاں اور قلم ہونے میں جو ربط ہے، وہ تہ در تہ اور حرکیات نفی کے پیچ در پیچ تفاعل سے بندھا ہوا ہے۔ اور جدلیت یعنی معنی کی تشکیل و ردتشکیل بھی اپنا جادو جگاتی ہے کہ گویا ہاتھ قلم ہو چکے ہیں لیکن لکھنے کا عمل جاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس چیز پر قہر و غضب اور پابندی ہے اسی کے کیے جانے پر اصرار ہے۔ لکھنے کا عمل یوں بھی آزادی کا استعارہ ہے، اور جنوں کی حکایاتِ خونچکاں بھی انتہائی موثر ایمائی پیکر ہے نفس انسانی کی عظمت و سربلندی و فتح مندی کا کہ جبر و استبداد اور ظلم و بے انصافی کے خلاف کلمۂ حق کہنا اور بڑی سے بڑی قربانی دینا عین سعادت ہے۔"
(نارنگ، ص 349)

گوپی چند نارنگ نے اردو ادب میں سب سے یکسر الگ تھلگ اپنی غیر معمولی ہمہ گیر اور ہمہ جہت لسانیاتی، اسلوبیاتی، پس ساختیاتی اور نوتعبیراتی، تفہیماتی و تنقیحاتی بصیرت کے ساتھ 'پورے غالب' کی جدلیات نفی کے تناظر میں روایت (مردہ یا موصولہ روایت) سے زندہ، نامیاتی اور متحرک سبک ہندی کی روایت تک اور سبک ہندی کی زندہ روایت سے حقیقی غالبیاتی درایت (تخلیقیت) کے دانشورانہ اور شاعرانہ سفر مدام سفر کی ذہنی، قلبی اور روحانی سوانح عمری کو نسخۂ اول بخط غالب کے ہمہ پہلو اشعار کے میناخانہ میں برافگندہ حجاب کر دیا ہے جو ہاتھ قلم ہونے کے بعد بھی عظیم تر جنون اور بڑے نابغۂ شعور کی طرفہ جدلیاتی حکایات خونچکاں سے لبریز ہے اور طریقت و حقیقتِ منصور، سرمد اور شمس تبریزی کے باعث ابدیت کے صفحہ پر خدا کی دستخط ہے۔

یہ حالی کا فیض عالیہ ہے کہ انیسویں صدی کی آخری دہائی 1897 میں غالب کے اردو کلام کے حسن، عظمت، رفعت اور علویت سے اردو دنیا ایک انتخابی حد تک آشنا ہوئی۔ لیکن حالی کو سبک ہندی سے بیر تھا۔ انھیں آدھے ادھورے غالب ہی محبوب تھے۔ لہٰذا ایک صدی تک مقلدین 'سارے غالب' کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے پیش کرتے رہے۔ غالب کو بیشتر کسری رنگ و آہنگ میں نمایاں کیا گیا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی 1917 میں غالب پرست جواں مرگ ناقد عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کو آفاقی پس منظر میں پیش کر ان کے

اردو کلام کی گہری معنویت اور قدر و قیمت کو ایک انتخابی حد تک رفیع تر تحسینی اسلوب میں بیان کیا۔ حتیٰ کہ تحسینِ غالب کے وفور میں مبالغہ کا تڑکا لگانے میں کوئی مضائقہ نہ سمجھا۔ لیکن انیسویں صدی کی دوسری دہائی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'پورے غالب' کے پورے اردو کلام نسخۂ غالب بخطِ غالب، نسخۂ حمیدیہ اور متداول دیوان مشمولہ نسخۂ شیرانی و گل رعنا کے متن کی ہمہ رُخی اور ہمہ پہلوئی معنویت اور وقعت کو پہلی بار 'شونیتا' کے بودھی، ژین اور تاؤ کے وسیع تر ایشیائی پس منظر میں اپنی تازہ کار اور نادر کار باریک بیں معروضی قرأت سے بھرپور طور پر جامع مدلل انداز میں مکشوف کیا ہے۔ یہ صحیح معنوں میں قاری اساس جدلیاتی مطالعہ اردو تنقید و تحقیق میں ایک نئی زمین کو توڑنے کے مترادف ہے۔ حالی تا حال اردو ادب میں غالبیاتی تحقیق و تنقید 'ابداع' کے گرد کولہو کے بیل کے مانند اپنی آنکھوں پر پٹی باندھے دیوانہ وار چکر لگاتی رہی ہے۔ خواہ وہ مکالمہ غالب کے ابہام، اشکال اور اہمال کی منطق کی بابت قائم کیا گیا ہو یا استعارہ سازی کے مخاطبہ سے اس میں استعاروں کا جھرمٹ کھوجنے کی کاوش ہو یا کسی مرکزی استعارہ کی تلاش و تفحص ہو جس کو کسی رمزمیہ اور علامیہ کی تحقیق کا درخشاں عنوان دیا گیا ہو، یا انشائیہ اور خبریہ اسلوب میں منشیانہ اور محررانہ سطح پر تفاوت کرنے اور انشائیہ اسلوب کے مبہم اور مغلق حوالہ سے غالب کے اردو کلام میں معنی خیزی کی تلاش ہو، یا استفہامیہ کے حوالہ سے معنی کی امکانات جوئی کی آمرانہ غیر تخلیقی اور غیر معنوی گفتگو ہو۔ یہ ساری تنقیدی کاوشیں بالآخر کیسے عبرتناک انجام پر پہنچتی ہیں کہ ''مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی۔'' حتیٰ کہ وہ نام نہاد بوسیدہ اور فرسودہ کاوشیں بھی جو غالب کے اردو کلام کا ان کے ماقبل کے شاعروں کے کلام سے موازنہ کرنے کے ضمن میں ضائع ہوئی ہیں، اسی 'ابداع' کی تشریح، تفسیر، تعبیر اور تفصیل کے مکڑ جال کا دوسرا نام ہے۔

اس غالبیاتی تحقیق اور تنقید کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے 'پورے غالب' کے پورے اردو کلام کا جامع جدلیاتی معروضی مطالعہ درحقیقت غالبیاتی تحقیق و تنقید کی ایک دوسری زندہ، نامیاتی اور متحرک روایت کی حقیقی کھوج ہے جو غالب کی حقیقی جدلیاتی درایت

(تخلیقیت و معنویت) کی روح سے ہم کلام، ہم دل اور ہم روح ہے۔ غالب کا جدلیاتی کلامیہ اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے مابعد جدید تناظر کے مابعدجدید ذہن و مزاج سے ہم آہنگ ہے جو ثقافتی جڑوں کا بھی جوئندہ اور یابندہ ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات اور قدریات کے رمز شناس ہیں، وہ بیک وقت ایشیائی اور ہندستانی فلسفیانہ، وجودیانہ اور عارفانہ ثقافتی وجدان و عرفان کے صحیح معنوں میں شناشندہ ہیں۔ غالب کی جدلیاتی شعریات کا نوانسانیاتی آزادگی، نوثقافتی کشادگی پر زور دینا اور تمام معنویاتی طرفوں کا کھلا رکھنا مابعد جدید شعور و ذہن سے خصوصی نسبت رکھتا ہے۔ نارنگ نے صحیح زور دیا ہے کہ مابعد جدید شعور و مزاج بھی ہر نوعیت کے مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف نبردآزما ہے۔ غالب کی باغیانہ اور مجتہدانہ تخلیقیت افروز اور نومعنویت پرور فکر بھی ہر نوعیت کے آمرانہ تعینات اور تحکمانہ تصورات کی ردتشکیل کرتی ہے جو فکر ونظر کی آزادی کو مسلوب کرتے ہیں۔ مابعد جدید تناظر میں نئی تھیوری کا تیسرا رُخ نئے عہد کی تخلیقیت و معنویت متشدد نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت، جکڑبندی، تنگ نظری اور ہر نوعیت کی تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی، مسرت اور تخلیقی بصیرت کی جویا ہے۔ باب نہم 'روایت دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' بیک وقت جمالیاتی اور معنویاتی سطح پر شاہد عادل ہے کہ غالب کے اردو کلام میں 'پابستگیِ رسم و رہِ عام' سے بغاوت کی جدلیاتی گونج کی بازگشت ہمیشہ بلند ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ بیکراں دشتِ امکاں کو نوتخلیقیت آفریں اور نومعنویت کشا لانہایت انسانی کاوش اور بے نہایت سعیِ پیہم کے مقابلہ میں گوپی چند نارنگ یکسر مختصر قرار دیتے ہوئے نوجمالیاتی اور نومعنویاتی اکتشاف کرتے ہیں کہ انسانی تمنا کے تخلیقی اضطراب کی یہ نوکائنات ساز کیفیت ہے کہ بے پایاں دشتِ امکاں نئے انسان کے ایک نقش پا کے مساوی ہے اور ہر ثانیہ تخلیقی انسانی روح مضطرب ہے کہ تمنا کا دوسرا قدم اٹھائے تو رکھے کہاں؟ یہ نوانسانیاتی اور نوفکریاتی تمنا کا دوسرا قدم ہی مابعدجدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک کی بہ نئی معنی آفرینی اور جدلیاتی شعور، ذہن اور مزاج کا بہ نئی سطح پر حسن آرا، معنی آرا اور عمل آرا ہونا ہے۔

318 تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا (ق)

نارنگ صاحب محولا بالا شعر کے ضمن میں نشاندہی کرتے ہیں۔ فارسی اردو شعریات کی قدیمی روایت ہے کہ عاشق خود کو قیس و فرہاد سے بڑھ کر قرار دیتا ہے لیکن غالب کی شعری منطقِ جدلیاتی توقع پیدا کر کے طرفہ دلیل لاتی ہے کہ تیشے سے مرنا تو عام سی چیز ہے، بات تو تب تھی کہ فرہاد سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود نہ ہوتا یعنی موت کو کسی اور طور گلے سے لگاتا۔ غالب کے یہاں روشِ عام کا رد ہر ہر چیز میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کی جدلیاتی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔

319 کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا (ق)
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا (ق)
سادگی و پُرکاری بیخودی و ہشیاری
حُسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا (ق)

''پہلا اور تیسرا شعر متداول دیوان میں موجود ہے، تینوں شعر لاجواب ہیں، لیکن دوسرا شعر جو القط کر دیا گیا اور جو نسخۂ حمیدیہ کے بعد عام ہوا اتنا عمدہ ہے کہ انسان کی سعی و جستجو، بلند حوصلگی اور آرزومندی کا نشانِ امتیاز بن گیا۔ اگرچہ پہلا شعر معشوق کی شوخی، دوسرا تمنا کی بیقراری اور تیسرا حسن کی مرقع کاری پر مبنی ہے لیکن درحقیقت تینوں میں وہی انوکھی منطق کارگر ہے جو روایتی معنی کو جدلیاتی گردش سے کالعدم کر کے طرفوں کو کھول دیتی ہے اور معنی آفرینی کے نئے امکانات کو اجاگر کرتی ہے۔ مطلع ایجاز کا بھی کمال ہے کہ اتنا بڑا مکالمہ سادہ سے دو مصرعوں میں سما گیا۔ دل کا پانا دال ہے دل کے ہونے پر، غالب اسے رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دل تو ہے ہی نہیں، وہ تو پہلے ہی دے چکے ہیں۔ چنانچہ محبوب کا انکار کہ نہ دیں گے ہم، عینِ اقرار ہے کہ یہی تو عاشق کی مراد ہے کہ دل معشوق

کے پاس رہے۔ شعر کی داخلی ساخت میں بھی دوہری نفی ہے یعنی نہ دیں گے اور گم کیجیے، اور اثبات بھی دوہرا ہے یعنی پڑا پایا اور مدعا پایا۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ نفی بہ نفی اور اثبات بہ اثبات کے کھیل سے معنی کی ایک انوکھی تشکیل وضع کردی ہے جو شوخی اور دل لگی پر منتج ہے۔ نگاہ شوخی و دل لگی پر ٹھہر جاتی ہے اور بالعموم اندازہ نہیں ہوتا کہ اصل کرشمہ کاری جدلیاتِ نفی کی ہے جو غالب کے ذہن و شعور میں پیوست ہے۔

''دوسرا شعر جیسا کہ پہلے کہا گیا شاہکار ہے جس کی داد زمانہ نے دی ہے۔ بظاہر اس میں کوئی اشکال نہیں اور دشتِ امکاں کا ایک نقشِ پا ہونا جدلیاتِ نفی کو بروئے کار لانے کی کھلی وضع رکھتا ہے۔ ایسے بے مثال اور بلیغ شعر کو خود غالب نے یا ان کے سخن فہم احباب نے کیونکر خارج کردیا اس بارے میں اکثر بحث کی گئی ہے، لیکن قرینِ قیاس یہی ہے کہ اس زمانے میں روایتی محاسن و معائب کی جکڑبندی اتنی شدید تھی کہ غالباً تنافر صوتی کی بنا پر اس کو خارج کرنا پڑا اور مضمون کا اعلیٰ یا ارفع ہونا اس کی عمدگی کا جواز نہ بن پایا۔ دشتِ امکاں لامحدود ہے اور انسان کی تمنا و جستجو، سعی و تجسس اور تگ و تاز کی کوئی حد نہیں۔ غالب دشتِ امکاں کو انسانی سعی و عمل کی تگ و تاز کے مقابلے میں مختصر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمنا کی بیقراری کا یہ عالم ہے کہ پورا دشتِ امکاں ایک نقشِ پا کے برابر ہے اور روحِ انسانی مضطرب ہے کہ دوسرا قدم اٹھائے بھی تو رکھے کہاں۔ اس میں کلام نہیں کہ تمنا کی بے پایانی کے اس حد درجہ لطیف مضمون کو غالباً سبک ہندی کی روایت و بیدل کے لاشعوری اثر اور غالب کی افتادِ ذہنی میں پیوست حرکیاتِ نفی کے تخلیقی تفاعل نے اپنے طور پر خلق کیا ہوگا، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستان کی اساطیری فضا میں اس نوعیت کے آرکی ٹائپ صدیوں سے کارگر رہے ہیں کہ یہ ممکن نہیں کہ اس کا خیال آئے اور ذہن پرانوں کی روایتوں کی طرف نہ جائے جن میں ایک معمولی دکھائی دینے والے اوتار (وامن वामन) نے ایک قدم میں سرشٹی ناپ لی تھی اور راجا سے کہا تھا بتا اب اگلا قدم رکھوں تو کہاں رکھوں۔

تیسرے شعر کا پہلا مصرع ضرب المثل کا درجہ اختیار کرچکا ہے۔ اس میں دو ناممکنہ چیزوں کو یکجا دکھایا ہے۔ یعنی جہاں 'سادگی' ہو وہاں 'پُرکاری' نہیں ہوسکتی، جہاں 'بیخودی' ہو

وہاں 'ہشیاری' نہیں ہوسکتی۔ جدلیات نفی کا پیچ دوسرے مصرع میں ہے یعنی تغافل تو تغافل ہے، شعری منطق اس جدلیاتی نکتہ پر استوار ہے کہ حسن انوکھا اسی لیے ہے کہ یہ تغافل میں بھی جرأت آزما ہے اور نہ اس کی سادگی سادگیِ محض ہے، نہ بے خودی بے خودیِ محض، یعنی 'سادگی' 'پرکاری' کا اور 'بیخودی' 'ہشیاری' کا پہلو رکھتی ہے۔ غالب رواں دواں اشعار میں بھی سادہ لفظوں کو جس طرح شق کرکے دو رخا یا پہلودار بنا دیتے ہیں، اور سامنے کے معمولہ معنی کو تکثیریت میں بدل کر لٹو کی طرح گھما دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

320 عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

درد کی دوا پائی دردِ بے دوا پایا (ق)

یہ زمین غالب کو اس قدر پسند خاطر تھی کہ اس میں دو غزلیں ہیں۔ گھلاوٹ لیے ہوئے یہ کلام بھی نوعمری کے زمانہ کا ہے اُسی نام نہاد غرابت اور اشکال پسندی کے دور کا۔ لیکن رچاؤ اس درجہ ہے کہ لفظ موتی کی لڑی بن گئے ہیں اور روانی ایسی کہ زباں پر از خود رواں ہوجاتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مطلع کے دوسرے مصرعے میں سارا کرشمہ قول محال اور جدلیاتِ نفی کا ہے کہ عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا اسی لیے پایا کہ درد کی دوا پائی اور ایسا درد بھی پایا جو لادوا ہے۔ یعنی درد کے روایتی پامال یا معمولہ تصور کی رد تشکیل ہوگئی اور ایسا تصور سامنے آگیا جو ہر طرح کے تعین سے بے نیاز ہے۔

320 بوئے گل نالۂ دل دُودِ چراغِ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (ق)

'بزم' مقامِ دلجمعی ہے اور 'پریشاں ہونا' اس کا رد۔ شعر میں تین امیج ہیں دو غیر مرئی یعنی بوئے گل اور نالۂ دل، اور ایک مرئی یعنی دُودِ چراغِ محفل، تینوں میں پریشانی کا علاقہ ہے اور ان میں قدرِ مشترک ان کا حرکی ہونا ہے یہ تینوں جڑے ہوئے ہیں فعل 'نکلنا' سے جو نفی ہے دلجمعی کی، یعنی نکلنا راجع ہے پریشان ہونے پر اور دال ہے دل نامراد کے حالِ زار پر۔ شعر کے حسنِ معنی میں خاص کردار شعری منطق کا ہے جو مربوط ہے لفظ نکلا کی سہ رخی جدلیات سے یعنی ان تینوں میں سے جو بھی تیری بزم سے نکلتا ہے پریشان حال ہوکر نکلتا ہے۔

322

شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عُریاں نکلا (ق)

ہر رنگ استعارتاً ہے بمعنی ہر حالت یا ہر صورت میں، لیکن لغوی معنی کو بھی نظر میں رکھیں تو شوق ہر رنگ اور رقیب سروساماں میں کشاکش نظر آئے گی، لیکن اصل کشاکش دوسرے مصرعے میں ہے جو مثالیہ ہے۔ غالب نے بجائے تصویر کے پردۂ تصویر کہہ کر پہلے تو پردہ پوشی کی توقع پیدا کی، پھر لفظ عریاں سے اس توقع کو رد کیا کہ قیس اس پردے میں بھی عریاں ہی رہا۔ یہاں معمولی لفظ 'میں' (یعنی تصویر کے پردے میں) کا کردار بھی معمولی نہیں۔ پردے 'پہ' کہا جاتا تو معنی محدود ہو جاتے اور لطف جاتا رہتا۔ یہاں پردہ بطور استعارہ ہے کہ قیس 'پردے میں' بھی عریاں ہی رہا جیسا وہ اصلاً تھا۔ پردہ بطور ایہام بھی ہے یعنی سطحِ تصویر۔ نفی کی کشاکش پردے اور عریاں میں صاف ہے۔ دیکھا جائے تو تصویر ورقِ سادہ پر بنائی جاتی ہے اور تصویر کشی کا عمل اس فردِ سادہ میں سے تصویر نکالنا یعنی عدم کو وجود میں لانا ہے، لیکن عدم یہاں عدم ہی رہا۔ غالب کے تخلیقی عمل میں جدلیات اس درجہ جاگزیں ہے کہ اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو گھما کر اس میں کوئی ایسا نادر پہلو پیدا کر دیتے ہیں کہ لطف و انبساط کی گرہ کھل جاتی ہے۔ عشق کا رقیبِ سرو ساماں ہونا سامنے کی بات ہے، تصویر کے پردے میں قیس کا عریاں نکلنا پہلے معنی کی توثیق بھی کرتا ہے لیکن اس کو دوسری انتہا پر پہنچا کر اس کی طرفیں بھی کھول دیتا ہے۔ غالب کے یہاں جس بے ساختگی سے یہ سب کچھ ہوتا ہے اس سے گمان گزرتا ہے کہ شاید اس جدلیاتی شعری منطق کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہو اور لاشعوری بھی۔

322

ہے نوآموزِ فنا ہمتِ دُشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا (ق)

تیسرے شعر میں ہمتِ دشوار پسند کا موضوع ہے جو غالب کا پسندیدہ مضمون ہے۔ غالب کے شعرشناس جانتے ہیں کہ غالب اکثر اس کو بھی سادہ نہیں رہنے دیتے اور اس کی ردتشکیل کر دیتے ہیں، یعنی ہمت دشوار پسند تو ہے، لیکن دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں۔

تصوف میں فنا اور دانش ہند میں شُوُنیہ تا کی آ گہی دشوار ترین مرحلہ ہے۔ لیکن غالب کہتے ہیں کہ سخت مشکل ہے کہ یہ کام (یعنی دشوار ترین کام) بھی آسان نکلا۔ جدلیاتی گردش کی کارفرمائی کرشمہ کاری کی حد تک ہے۔ کمال یہ ہے کہ غالب اسے جادو بنادیتے ہیں اور سہلِ ممتنع کی وجہ سے نظر چندھیا جاتی ہے، سہلِ ممتنع اس لیے کہ بظاہر اس سے زیادہ آسان پیرایۂ بیان میں اتنی پیچیدہ اور گھومتی ہوئی بات نہیں کہہ سکتے۔

نارنگ صاحب نے 'اتنی پیچیدہ اور گھومتی ہوئی بات' کے رمزیہ اور علامیہ سے برقِ جوالا یا خطِ پرکار کی صداقت کو منکشف کردیا ہے کہ یہ ماورائے گنتی ہے۔ احدیت اور بختیت اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ یہ وحدت کی بھی ماہیت ہے۔ یہ 'سواں نام' ہے۔ پرم شونیتا ہے۔ یہ (1) وحیدیت، (2) وحدت، (3) احدیت اور بختیت کا سفر در سفر ہے۔ یہ بیک وقت بہاؤ میں ٹھہراؤ اور ٹھہراؤ میں بہاؤ کی متناقض کیفیت ہے۔ یہ مبتدالاعداد سے زیادہ صفر اصل الاصول ہے۔ پرم شونیہ ہی پرم پورڑ ہے۔ لاشیت (Nothingness) ہی Fullness معموری ہے۔ اس کے بعد خاموشی محیط ترین ہوجاتی ہے جو درحقیقت بیک وقت ہمہ لاشیئیت، ہمہ معموریت، ہمہ نوریت، ہمہ شعوریت اور ہمہ آ گاہیت کا مخفی خزینہ ہے۔

Silence is ultimate music.

اکیسویں صدی کے مابعد جدید تناظر کے ایک اہم سخنور مقیم اثر بیاولی کے دو شعر خاطرنشیں ہوں تو یہ عارفانہ نقطہ بیک وقت فنا اور شونیتا کے رمز کو بھرپور طور پر منور کردے گا۔

میں بھی پرکارِ حق کا ایک نقطہ
دائرہ دائرہ سفر میرا
خاموشی کو 'منبر کی روشنی' سمجھتا ہے
'بے خودی' کو دیوانہ آ گہی سمجھتا ہے

یہ بے خودی (شونیتا) درحقیقت 'لاخودی' (Anatta) ہے۔ غالب مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک کے نمائندوں کے لیے آج بھی ہمہ رخی روشنی کا مینار ہے۔

327 بسکہ دُشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (ق)
عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عُریاں ہونا (ق)
328 کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا (ق)

''یہ غزل اور اس سے پہلے کی غزلیں (نشان زد 'ق') نسخۂ حمیدیہ کی غزلیں ہیں یعنی یہ چوبیس برس سے پہلے کا کلام ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ایک ہی برس میں کہی گئی ہوں۔ سابقہ غزل کے فقط تین شعر متداول دیوان میں منتخب ہوئے جبکہ مندرجہ بالا شاہکار غزل کے نو کے نو اشعار شامل ہوئے۔ سابقہ غزل کے آخری شعر ... سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا، اور مندرجہ بالا غزل کے مطلع ع بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا، میں مطابقت ظاہر ہے۔ وہاں تخصیص فنا کی تھی، یہاں تعیم ہر کام کی ہے یعنی ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے۔ تعمیم دوہری ہے، یعنی کام کی بھی اور آدمی کی بھی۔ آدمی کو generic معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کی تفریق انسان سے کرکے تخصیص انسان کی کی ہے۔ جدلیات کا عمل یہاں تہ در تہ اور حددرجہ پیچیدہ ہے جو شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتا ہے۔ گویا ہر کام کا آسان ہونا دشوار ہے، حتیٰ کہ آدمی جو بظاہر انسان ہے اس کو بھی انسان ہونا میسر نہیں۔ یہ ان اشعار میں سے ہے جہاں جدلیاتِ نفی چلتا ہوا جادو بن گئی ہے اور شعری منطق کی جان ہے۔ بظاہر نہایت سادہ اور معمولی لفظوں کی معمولہ توقعات پلٹنے سے شعر خیال افروزی کا کرشمہ بن گیا ہے، اور وہی فرسودہ اور معمولہ لفظ اپنی عمومیت سے ماورا ہوکر طرفہ چراغاں کا سماں پیدا کردیتے ہیں۔ بظاہر آدمی اور انسان ہم معنی ہیں، خود غالب کی تعریف میں حالی کا نہایت عمدہ مصرع /'معنیِ لفظِ آدمیت تھا' / یا مومن کا کہنا /مومن آیا ہے بزم میں تیری؛ صحبتِ آدمی مبارک ہو/ آدمی اور انسان کی ہم معنویت کا کھلا ہوا ثبوت ہیں۔ لیکن غالب کی شعری منطق غالب کی شعری منطق ہے اور دعویٰ محتاج ثبوت نہیں کہ

استدلالیہ سحرِ حلال ہے، دونوں مصرعے ایک دوسرے کی طرف راجع ہیں۔ آدمی جاندارِ محض ہے اور انسان خال خال ہے بالکل جیسے ہر کام آسان نہیں ہوا کرتا اُسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوا کرتا۔ سوائے بسکہ کی فارسی ترکیب کے سب لفظ سامنے کے لفظ ہیں، لیکن غالب کے ابداع کا کمال ہے کہ نفی کی منطق سے خیال بندی کچھ اس نوع کی ہوئی ہے کہ وہی سیدھے سادے عام لفظ انوکھے اور طرفہ معنی سے برتیا گئے ہیں۔

''تیسرا شعر ان اشعار میں ہے جہاں امیج معنی کی تحلیل سے پہلے ذہن کے پردے پر نقش ہوجاتا ہے۔ غالب کے مصوروں نے ایسے اشعار سے خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ قتل گاہ سے زیادہ اندوہ و اذیت کی جگہ کیا ہوگی۔ شہادت و قتل و خون غزل کی ایمائی شعریات کا حصہ ہیں، عشق میں قتل عین سعادت ہے۔ یہ ظلم و جفا سے استعارے کے رشتے میں بھی ہے۔ چنانچہ قتل کے ساتھ عشرت کا لفظ اسی رعایت سے ہے اور شمشیر کے عریاں ہونے کو عیدِ نظارہ کہنا تصور کی منفیت کو حدِ انتہا تک منقلب کرنا ہے جو باعثِ لطف ہے۔ پری گارنا نے غالب کے ایسے اشعار کی امیجری پر ایک مبسوط مضمون لکھا ہے (انڈین لٹریچر، شمارہ اکتوبر 2002، ص 176-154) اور انھیں سرمد کی شہادت کے سانحے سے جوڑا ہے جو غالب سے لگ بھگ ایک صدی پہلے ہوا تھا اور جس کے المناک آرکی ٹائپ عوام کے اجتماعی لاشعوری حافظے میں زندہ تھے۔

''آخری شعر غالب کے ان اشعار میں ہے جو ضرب المثل کا درجہ اختیار کرچکے ہیں اور زبان زد خاص و عام ہیں اور مختلف وقتوں، مختلف موقعوں اور مختلف صورتوں میں پڑھے جاتے ہیں اور نکتہ رسی کا حق ادا کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں امرِ واقعہ کا بیان ہے کہ محبوب نے قتل کے بعد جفا سے توبہ کرلی، اول تو پشیمانی ہی اس کے مزاج سے بعید ہے کہ جفا کی نفی ہے جو معشوق کا عین مزاج ہے۔ irony یوں کہ جفا کاری کی انتہا یعنی قتل کا ارتکاب ہوچکا ہے، اب باقی کیا رہا۔ سو irony کا پہلا عنصر یہ ہے کہ پشیماں ہونا ردِ تشکیل ہے جفا کاری کی۔ لیکن غالب کی طرفگی اتنے ہی پر اکتفا نہیں کرتی، غالب نے فقط پشیماں ہی نہیں کہا زود پشیماں کہا ہے، زود پشیمانی میں طنز کی دھار تیز ہے، بہت خوب، ستم تو ہو

چکا۔ یوں دوہری تقلیب سے irony بھی دوہری ہوگئی اور طنز اور درد و کرب کا وار بھی گہرا گیا۔ وفا و جفا انسانی رویے کے دو رخ ہیں، غالب نے نفی درنفی کی گردش سے دو انتہاؤں سے ہٹ کر معنی کا ایک نیا عرصہ خلق کردیا جو انسانی صورتِ حال کے بیک وقت ان گنت دردناک اور مضحک پہلوؤں کی ترجمانی کرتا ہے اور روایتی میکانکی زبان کے ماورا ہے۔ ایسے اشعار کو ہر کوئی اپنے تناظر میں پڑھتا اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ دریدا جب کہتا ہے کہ معنی لامحدود ہے کیونکہ تناظر لامحدود ہے، تو متن کی زمانیت کے قولِ محال کو سمجھنے میں لوگوں کو دقت ہوتی ہے۔ غالب کے اشعار تقریباً ڈیڑھ دو صدی پہلے اس حقیقت کو منکشف کر چکے ہیں۔

334 آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک (ق)

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہوتے تک (ق)

عاشقی صبر طلب اور تمنا بیتاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہوتے تک (ق)

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروگے لیکن
خاک ہوجائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک (ق)

''تعجب ہوتا ہے جن تمام بے مثل غزلوں کا ذکر آرہا ہے وہ چوبیس برس کی عمر سے پہلے کی ہیں۔ ان میں سے اکثر اشعار گنجینۂ معنی کے طلسم بلاخیز سے لبریز ہیں۔ ستم ظریفی سی ستم ظریفی کہ تقریباً ایک صدی تک غالب کے مداح ان مایۂ ناز غزلوں کو بعد کے زمانے کا کلام سمجھتے رہے اور پہلے کے تمام کے تمام کلام کو کجروی کا شکار، بعید از فہم اور دور از کار کلام سمجھتے رہے۔ سر کرنا بمعنی فتح مندی اور مسخر کرنے کے ہے۔ یعنی کسی مہم کا سر کرنا، لیکن سر زلف کی رعایت سے بھی ہے۔ غالب نے آہ کی حدتِ تاثیر اور زلف کی درازی کے پیشِ نظر زلف کا سر ہونا باندھ کے زلف کو ناتسخیر مہم کے معنی میں ردِ تشکیل کیا ہے۔ کون

جیتا ہے بمعنی میں رہوں گا ہی نہیں جب تک اثر ہوگا عمر گزر چکی ہوگی۔ عمر، اثر، جینا، زلف کی درازی، سر، سب اثبات کے نشانات ہیں، ان کی نفی 'کون جیتا ہے' سے کی ہے اور موت کے خیالی پیکر کا تصور وجہِ کشاکش معنی اور موجب لطف و سرور ہے۔

''دوسرے شعر کی تمثیل میں قطرہ وہی ہے جو موج ہے۔ لیکن موجوں کا جال دہن نہنگ کے سیکڑوں حلقوں کی طرح ہے جو منھ کھولے ہوئے ہیں۔ ان سب کی نفی قطرۂ نیساں ہے جو صدف کی آغوش میں گُہر بنتا ہے۔ تمثیل کے کردار اپنی جگہ پر لیکن حسنِ معنی کی کیفیت 'دیکھیں کیا گزرے ہے' کے خیالی پیکر کی توقع سے پیدا ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں مجسم نفی کی منظرکاری ہے جو خوفناک ہے۔ جس کا رد خطرات کے اس تصور سے کیا ہے جن سے گزرنے کے بعد قطرۂ نیساں جو بطور انسان کے ہے، گُہر کا مرتبہ پاتا ہے۔ پوری غزل مرصع ہے اور ہر ہر شعر زبان زدِ خاص و عام ہے۔ (نارنگ، ص 364-352)

اس شعر کی بابت نارنگ کی مجتہدانہ لسانیاتی اور اسلوبیاتی بصیرت ملاحظہ ہو جس سے ان کا قاری اساس معروضی اطلاقی مطالعہ ایک مفکرانہ رنگ و آہنگ اختیار کرلیتا ہے اور غالب کی ردیفوں اور ان کی معنویاتی فضابندی پر تحقیقی کام کی ضرورت، معنویت اور اہمیت کا شدت سے احساس دلاتا ہے۔ اس ضمن میں بھی وہ خود ہی پہل کر دیتے ہیں۔ اس اولین بوند میں پورا ساگر سمایا ہوا ہے۔ اب آگے کسی اور نئے لسانیاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی، پس ساختیاتی اور رد تشکیلاتی غواص کی مزید غواصی کی ضرورت ہے۔ نارنگ نے باب نہم میں جو غزلیں پیش کی ہیں وہ غالب کی نکتہ رس حسن شناسی اور برجستہ معنی آفرینی کا شاہکار ہیں۔ لیکن صفحات کی تحدید کے باعث ان پر مزید تنقیدی تنقیحات جوئندگی اور یابندگی کی گنجائش نہیں ہے۔ پھر بھی اکا دکا غزلوں کے منتخب اشعار کے معروضی تجزیہ میں کوئی مضائقہ نہیں ہے جن میں غالب کا آرٹ اپنے درجۂ کمال، جمال اور جلال پر نظر آتا ہے۔ اردو غزلیہ ادب میں ابھی تک غالب سے بڑا اور انوکھا آرٹسٹ پیدا نہیں ہوا ہے۔ نارنگ کی تازہ کار اور نادرہ کار معروضی اطلاقی تنقید (Applied Criticism) کی تجزیاتی گہرائی، گیرائی اور دراکی خاطر نشیں ہو جو اردو تنقید میں کنواری برف توڑنے کے مترادف ہے۔

''عاشقی صبر طلب ... میں جدلیاتِ نفی نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ دل کا کیا رنگ کروں اور خونِ جگر ہوتے تک میں جو نسبت ہے اس کا جواب نہیں۔ خونِ جگر کھانا رائج محاورہ ہے، جگر خون ہونا بھی ممکن ہے لیکن خونِ جگر ہوتے تک دل کا کیا رنگ کروں، یہاں رنگ کے روایتی معنی ردتشکیل ہوگئے۔ بالخصوص اس تناظر میں کہ تمنا قرار کی اور عاشقی صبر کی ضد ہے۔ ان دونوں میں مدت کی گیرائی نہیں جبکہ دل کا خونِ جگر ہونا زماں طلب ہے۔ دراصل 'ہوتے' میں استمرار ہے اور 'تک' میں زمانی مدت کی گنجائش۔ اس وجہ سے اس غزل کے تمام اشعار میں ایک ایسی دھندلی فضاسازی ہے جو استمرار زمانی کی توقع سے پیدا ہوتی ہے اور حسرت و ارمان کو راہ دیتی ہے۔ افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضابندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف جار، افعال، امدادی افعال یا کثیرالاستعمال سہل و سادہ الفاظ آتے ہیں جن میں طویل مصوتوں اور غنیت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی و نغمگی اور کیفیت کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔ غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی ردیفوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہرچند کہ الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا... کو اگر مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوبالا ہوجاتا ہے۔ استمرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچھائیں بھی ہے۔ مانا کہ عاشق کا سینہ امید سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔ تغافل نہ کروگے میں ہرچندکہ نفی ہے لیکن اس کی تہ میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم کروگے۔ تاہم تم کو خبر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔ مزے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہوجائیں گے ہم میں کچھ 'ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا میں اثبات کا شائبہ ہے لیکن بطور محاورہ ختم ہوجانا مٹ جانا۔ ظاہر ہے کہ حسنِ معنی توقع کے رد اور کشاکش میں ہے۔

346 ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے

میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (ق)

گردشِ ساغرِ صدجلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے (ق)

''بے پناہ حرکیاتی مطلع ہے۔ غالب کی شاعری انسان کے ہار نہ ماننے والے عزمِ مسلسل، جدوجہد اور سعی و جستجو کا پُرتشویق استعارہ ہے۔ یہ کشمکش ہی جدلیات اساس ہے یعنی جتنی ناکام ہوتی ہے اتنی مہمیز ہوتی ہے، جتنی رفتار تیز کرتا ہوں، بیابان اتنا آگے بھاگتا ہے، جتنا قدم اٹھاتا ہوں منزل اتنی ہی دور ہوجاتی ہے۔ تصوف کے سفر میں منزل امکان میں تو ہے، غالب کے جدلیاتی سفر میں منزل ممکن ہی نہیں، یہ مسلسل تحرّک ہے اور لامختتم ہے۔

مقطع میں معشوق کے جلوۂ رنگیں کو ساغرِ ہوشربا سے تشبیہ کیا ہے، اور آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں کو خود سے نسبت کیا ہے۔ دونوں میں قطبیت ظاہر ہے۔ لطیف نکتہ جسے نظم طباطبائی نے بھی نظرانداز کردیا یہ ہے کہ حیرانی کو نسبت آئینہ سے تو ہے لیکن آئینہ داری، جلوۂ رنگیں کی ہوشربا کیفیت کو اور بھی بڑھا دیتی ہے اور نتیجتاً حیرت کو بھی۔ دوہری گردش ظاہر ہے۔

یہاں سے وہ اشعار شروع ہوتے ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے حاشیے پر بڑھائے گئے اور محققین نے جن کو 1821 کے کچھ بعد کا قرار دیا ہے۔ یعنی یہ 24 کی عمر کے کچھ بعد کا کلام ہوسکتا ہے۔'' (ایضاً، ص 367)

354 دھمکی میں مرگیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا (ق+)
جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا (ق+)

''مثالی عاشق کا مضمون غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ غالب نے یہاں بھی مثالی عاشق کے لیے الگ گنجائش نکالی ہے۔ عشق کی نسبت سوزِ دروں اور گداختگی سے ہے۔ اول تو اسی کی ردتشکیل ہوئی ہے۔ غالب پے در پے ایسے لفظ لائے ہیں جن سے فولادی عزم اور صلابت کا تاثر ابھرتا ہے۔ بابِ نبرد، نبرد پیشہ، طلب گارِ مرد نیز لفظوں کے سُر میں 'ر' اور

'دٗ' کی تکرار نظر میں رہے، مزید یہ کہ نبرد کی 'ب' باب کی 'ب' اور طلب کی 'ب' سے نسبت رکھتی ہے۔ یہ آوازیں پانچ پانچ بار آئی ہیں۔ 'ب' بندشی آواز ہے اور 'ز' سیال یعنی بندشی نہیں ہے۔ توجہ طلب ہے کہ ان تمام آہنی لفظوں سے جس دبدبے اور ولولے کی توقعات پیدا ہوتی ہیں، لفظ دھمکی اُن کو آنِ واحد میں ڈھا دیتا ہے۔

''جاتی ہے کوئی کشمکش ... میں نفی مضمر ہے، یعنی اندوہِ عشق کی کشمکش نہیں جاتی۔ لطف بیان کا ایجاز دوسرے مصرع میں ہے۔ دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا۔ عشق میں دل تو جاتا ہی ہے سو وہ چلا گیا یعنی محبوب نے لے لیا۔ غالب کہتے ہیں ہرچند کہ دل چلا گیا لیکن دل کا درد باقی ہے اور اندوہِ عشق کی کشمکش جوں کی توں بنی ہوئی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کے اساتذہ کے یہاں کئی جگہ ملتا ہے کہ دل تو چلا گیا لیکن جہاں دل تھا وہاں درد ہی درد کا عرصہ بنا ہوا ہے۔ ظاہر ہے/ دل کا درد/، / دل بھی اگر گیا/ سے نفی کے رشتے میں ہے اور اندوہِ عشق کی کشمکش کے بنے رہنے سے اس کی ردتشکیل ہوئی ہے۔ (ایضاً، ص 368)

354 محرم نہیں ہے تو ہی نواہاے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا (ق+)
کاوش کا دل کرے ہے تقاضا کہ ہے ہنوز
ناخن پہ قرض اس گرہِ نیم باز کا (ق+)

''نسخۂ حمیدیہ کے حاشیہ کی غزل ہے۔ سب کو اتفاق ہے کہ مطلع بے مثل ہے۔ نسبت بھی اور قطبیت بھی محرم اور حجاب؛ اور ساتھ ہی نواہائے راز اور پردۂ ساز میں ہے۔ شعر کشاکش اور ندرتِ معنی سے لبریز ہے اور لطف کی بات ہے کہ مناسبتِ لفظی کی بھی نہایت عمدہ مثال ہے۔ لیکن معنی کی کیفیت اپنا الگ سماں پیدا کرتی ہے۔ محرم، حجاب، راز، پردہ، ساز، سب 'نوا' کی نسبت سے ہیں۔ شعر کو شارحین نے بالعموم حسنِ شاہدِ حقیقی کے معنی میں لیا ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو یہ جلوۂ معنی یعنی متن کی معنی پروری کا شعر بھی ہے کہ ملفوظی نظام ہرچند کہ بمنزلہ حجاب کے ہے لیکن بطور پردۂ ساز کے دعوتِ نظارہ بھی دے رہا ہے اور متن معنی پروری کے امکانات یعنی نواہائے راز سے لبریز ہے۔

''شعر کا کلیدی پیکر لفظِ 'گرہ' ہے جس کو نسبت کیا ہے تنگیِ دل یا دل گرفتگی سے جس کے کھولنے کی کاوش و کوشش ناخن پر قرض ہے اور کشائش معنی بھی اسی میں ہے۔ دیکھا جائے تو طرفیں یہاں بھی کھلی ہوئی ہیں کہ ہر کوشش ادھوری اور ناتمام ہے، دل گرفتگی جیسے باقی رہتی ہے، لطفِ معنی کی گرہِ نیم باز بھی زمانیت کے ناخن پر قرض رہتی ہے اور کاوش یعنی قرأت سے تقاضا جاری رہتا ہے۔'' (ایضاً، ص 369)

355 عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا (ق+)

''پہلے تینوں شعر مثالیہ ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ سبک ہندی کی خیال بندی اور مضمون آفرینی میں جو صنعت سب سے زیادہ استعمال ہوتی ہے وہ مثالیہ یا استدلالیہ ہی ہے۔ غالب کی تخلیقی ہنرمندی کا کمال یہ ہے کہ ہر ہر صنعت شعر کے دوسرے لوازم اور متن کی معنی پرور ساخت کا اس حد تک حصہ ہوجاتی ہے اور جاری و ساری جدلیاتی تفاعل بھی اتنا تحلیل ہوجاتا ہے کہ جب تک معنیاتی نظام کی ایک ایک گرہ کو نہ کھولا جائے، تہ نشیں کارکردگی کا پورا اندازہ ہو ہی نہیں سکتا۔ نسخۂ حمیدیہ کی آخری غزلوں میں زبان کا رچاؤ اور دیسی روزمرہ کی گھلاوٹ اور بے ساختگی بھی ایسی حدِ کمال پر ملتی ہے کہ باید و شاید۔ مطلع سلاست اور شعری منطق کا شاہکار ہے، فنا فی الذات کے سامنے کے مضمون کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے، عشرت بمعنی کامیابی و کامرانی۔ شعر کو معمائی کیفیت اور اعجاز کی سطح دوسرے مصرع کے قولِ محال نے دی ہے۔ درد اور دوا میں مناسبت ہے کہ دوا درد کو رفع کرتی ہے لیکن یہاں خود درد یعنی 'عدمِ دوا' ہی دوا ہے کہ جب کوئی تکلیف حد سے گزر جاتی ہے تو لادوا ہوجاتی ہے۔ غالب کے ایسے اشعار میں اکثر سامنے کی معمولہ حقیقت بدل جاتی ہے اور لفظوں کے روایتی معنی پلٹ جاتے ہیں اور ایک نئی حقیقت نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوجاتی ہے۔'' (ایضاً، ص 370)

357 نہیں گر سرو برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت (ق+)

''اکثر شارحین نے معنی کو 'حقیقت' اور صورت کو 'مجاز' کے معنی میں لیا ہے لیکن شعر اس سے کہیں زیادہ کہتا ہے۔ اور غالب کا مسئلہ بھی اس سے مختلف ہے۔ بیدل نے معنی کے مسئلہ پر ناصر علی سرہندی سے جو کہا تھا اور مثنوی 'عرفان' میں سخن کے باب میں جو گفتگو آئی ہے اس سے ہم باب ششم میں بحث کر آئے ہیں۔ سرو برگ بمعنی ساز و سامان۔ نہیں کی وجہ سے یہ مبنی برنفی ہے جبکہ دوسرا مصرع راجع بہ نشاط ہے۔ معنی فقط اتنا نہیں جس کو عرفِ عام میں معنی کہا گیا ہے۔ شعر فہمِ عام کی تکذیب کے معنی میں بھی کلام کرتا ہے گویا 'گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی' اور زندگی کی نشاط کو ہر سطح پر انگیز کرنے کی دعوت بھی دیتا ہے 'نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے؛ روانیِ روش و مستیِ ادا کہیے' مزید یہ کہ صورت و معنی کا میکانکی رشتہ غالب کو کبھی منظور نہیں رہا، عدمِ معنی بھی سخن کرتا ہے اور خاموشی ام اللسان ہے، یعنی 'خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے'۔ (ایضاً، ص 371)

360

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے (ق+)

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تُندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے (ق+)

غیر کو یارب وہ کیونکر منعِ گستاخی کرے
گر حیا بھی اُس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے (ق+)

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پاجائے ہے (ق+)

ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے (ق+)

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے (ق+)

''یہ ان تین چار غزلوں میں سے ہے جو (ق) کے آخر میں اضافہ ہوئی ہیں یعنی 25

یا 26 برس کا کلام ہے، متن کا رچاؤ اور بیساختگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ خیال بندی، دقیقہ سنجی اور فلسفیانہ پیچیدگی جو پہلے صاف ظاہر ہوتی تھی اب گویا متن کے ریشوں میں ایسی گھل گئی ہے کہ بے غور کیے پتہ ہی نہیں چلتا، جدلیاتی تفاعل بھی اب کہیں زیادہ تہ نشیں ہوگیا ہے۔''

''غالب میں فارسی کی خداداد قابلیت تو تھی ہی، اردو کے دیسی روزمرہ کی قابلیت بھی کم نہیں جس سے بعد کا اکثر و بیشتر کلام دوآتشہ ہوگیا ہے اور اس میں ایجاز و معمائی شان پیدا ہوگئی ہے۔'' اب پوری غزل کے بجائے اکادکا شعر پیش خدمت ہیں گو نارنگ نے پوری پوری غزلیں قاری اساس تفہیماتی تحلیل کے ساتھ وقت کی گردشوں سے ہمیشہ کے لیے محفوظ و مامون کردی ہیں۔

363 قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے (ق+)

''مقطع کو شارحین نے رشک کی انتہائی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس میں بھی دو مقدمے ہیں، مناسبتِ لفظی بھی ایسی ایسی کرشمہ کاریاں کرتی ہے کہ دیکھتے بنتی ہے۔ پہلے مصرعے میں سفر کا تناظر اور دوسرے میں خدا کو بھی نہ سونپنے کا ادّعا۔ دونوں مقدمات ایک دوسرے کے مدِ مقابل ہیں۔ وقت سفر کہتے ہیں خدا کو سونپا۔ غالب اس کو ردتشکیل کرکے کہتے ہیں، کہ مجھ سے تو وہ کافر خدا کو بھی نہیں سونپا جاتا، کیا قیامت ہے کہ وہ مدعی کا ہمسفر ہو۔ غالب نے نہ صرف محاورے 'خدا کو سونپا' کو نفی سے بدل دیا بلکہ جدلیاتی کشاکش کی پوری قوت سے مدعی کے ہم سفر ہونے پر بھی سوالیہ نشان کھینچ دیا۔ زیریں ساخت میں کافر اور خدا کی افتراقیت بھی کم معنی پرور نہیں۔'' (نارنگ، ص 375)

363 پلادے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے (ق+)

''نسخۂ حمیدیہ کے آخر کی غزل ہے۔ ظاہری ملفوظی ساخت سے ہرگز اندازہ نہیں ہوتا کہ متن کی گہرائی میں جدلیاتی وضع کارگر ہے اور طرفگی اور لطف بیان کی جڑیں اوپری سطح پر

نہیں ہیں۔ نفی کا پہلا بیج ردیف 'تو دے' کی 'تو' میں ہے۔ غالب کا بچپن برج کے علاقہ میں رچا بسا ہوا تھا، فارسی کے گٹھاؤ کے ساتھ ساتھ اکثر بھاشا کی گھلاوٹ سے غالب زبان کی امتزاجی دو آتشہ لطف کاری اور معنی آفرینی کا عجیب و غریب سماں پیدا کر دیتے ہیں۔ شعر کی شوخی اور سحر کاری میں دیسی لفظ 'اوک' نے عجب بے تکلفی اور لاجواب کر دینے والی منطق کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ کمال پیالہ کو 'اوک' سے تشبیہ کرنے میں بھی ہے اور پھر جدلیاتی تفاعل سے پیالہ کو بیچ سے ہٹا دینے اور شراب کو ترجیح دینے میں بھی ہے کہ پیالہ نہ سہی چلو اوک ہی سے پلا دو۔ جبکہ پیالہ بالعموم شراب کے معنی میں ہے، یہاں اس معنی کو شق کر کے انوکھا مضمون پیدا کیا ہے جس سے شعر ندرتِ بیان اور بیساختگی کا چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔'' (ایضاً)

باب نہم کے آخری حصص 'امیج سازی: شاخِ گل جلتی تھی مثل شمع گل پروانہ تھا' میں روایت اول اور روایت دوم کے اردو کلام سے ایک طرف غالب کی پیکر تراشی کی باریک بیں دید و یافت اور دوسری طرف اپنے اصل مقدمہ جدلیاتی وضع، جدلیاتِ نفی اور جدلیاتی کارکردگی سے سرمو تجاوز نہ کرنا درحقیقت دیوہیکل سنگلاخ چٹان کے قلب القلوب کا انشراح کر بنفشہ کے پھولوں کو بے ساختہ اُگا اور رسما دینے کی معجزہ کاری ہے جو اہل ذوق، اہلِ دل، اہلِ دانش اور اہلِ بینش قاری کو بیک وقت جمالیاتی تسکین اور معنویاتی شفائی قوت عطا کرتی ہے۔ مجھ کو نارنگ صاحب کی نوعہد ساز کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں شامل ان کی تنقیدات عالیہ 'سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر' اور 'عربی فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر' کے غائر مطالعہ سے اندازہ ہوگیا تھا کہ ان کو بیک وقت مشرق اور مغرب کی شعریاتِ عالیہ پر بے تکلف دسترس حاصل ہے۔ آج یہ کہنے میں مجھے کوئی نفسیاتی پس و پیش نہیں ہے کہ وہ اردو ادب میں نئی فکریات کے Rock Of The Faith (عقیدہ کی نا قابلِ تسخیر چٹان) ہیں۔ انھوں نے اردوئی تہذیب و ثقافت میں نئی فکریات کی کلیسا کو ہمیشہ ہمیش کے لیے قائم و دائم کر دیا ہے۔ گو ان کے نئے فکریاتی خوابِ عرفان (Vision) کی عقبی زمین پر جلیل القدر مشرق کی شعریات کا کعبہ بھی اپنی پوری آب

و تاب سے زندہ، تابندہ اور پائندہ ہے۔ وہ نت نئی فکریاتی روشنی کے نہ صرف ہندستانی، نہ صرف ایشیائی بلکہ عالمی سفیر ہیں۔ وہ نہ مغرب سے حذر کرتے ہیں اور نہ مشرق سے۔ نہ آئینِ نو سے ڈرتے ہیں اور نہ طرزِ کہن پر اڑتے ہیں۔ انھوں نے نہایت شعوری سطح پر بامعنی 'امیجزم' سے بھی حسب ضرورت فیضان حاصل کیا ہے۔ پیکراتی اور تمثیل سازی (امیج پیٹرن) میں سب سے زیادہ نامیاتی اکائی (Organic Unity) کی ضرورت ہوتی ہے۔
اس معنویاتی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے نارنگ نے اپنی معروضی قاری اساس اطلاقی تنقید میں اس کو بامعنی 'کولاج' کی صورت میں منقلب کردیا ہے۔ یہ درحقیقت ہیئتی مطالعہ (Formalist Study) نہیں بلکہ معنویاتی مطالعہ (Semantic Study) ہے۔ اس سلسلہ میں نارنگ صاحب راہ نمائی کرتے ہیں:

''غالب نے کہاتھا کہ شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیائی نہیں۔ ہم نے زیادہ تر سروکار شاہدِ معنی سے رکھا ہے اگرچہ زبان و اسلوب و پیرایۂ اظہار و بدیع و بیان بھی اس سے الگ نہیں ہیں، اور ہرچند کہ ہمارا زاویۂ نظر ہیئتی نہ ہوکر معنیاتی ہے، تب بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ جملہ جمالیاتی و بدیعی وسائل زیر بحث آتے ہی رہے ہیں۔ کلام غالب کے اولین دو پڑاؤ سے گزرتے ہوئے نظر بعض مقامات پر رک رک جاتی ہے جہاں شعر کی عمدگی علاوہ دوسری بدیعی خوبیوں کے خیالی پیکروں کی تصویری ندرت، حُسن پروری اور امیج سازی سے ہے نہ کہ کسی اور پیرایۂ بیان کی بدولت۔ ایسا نہیں کہ یہ معنیاتی بحث سے الگ کوئی مبحث ہے، ہر ہر لفظ کسی نہ کسی خیالی پیکر کو انگیز کرتا ہی ہے، خواہ وہ ذہنی تجرید ہو یا حسّیاتی نقش، معنی قائم ہی پیکروں سے ہوتے ہیں۔ یہ بھی ہے کہ بسا اوقات تفہیم کا عمل پورا ہی نہیں ہوتا کہ کوئی خاص حسّیاتی پیکر ذہن میں چمکنے لگتا ہے یا برقی قمقموں کی طرح جلنے بجھنے لگتا ہے، اور معنی گستری اسی مرکزی امیج سے ہوتی ہے۔

''سوال یہ ہے کہ اگر واقعی غالب کے ذہن و شعور کو جدلیاتی تفاعل سے خاص نسبت ہے اور یہ حرکیات غالب کی تخلیقی افتاد میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے تو کیا امیج سازی کا تخلیقی عمل اس سے ہٹ کر ہے یا یہاں بھی وہ جوہر جاگزیں ہے جس کی بحث ہم اٹھاتے

آرہے ہیں۔ اس اہم سوال کا جواب ذیل کے اشعار میں دیکھتے ہیں جو انھیں دو اولین نسخوں سے لیے گئے ہیں :

149 دیکھ اُس کے ساعدِ سیمیں و دستِ پُرنگار
شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع گل پروانہ تھا (نخ)

''شعر کی حسیاتی پیکریت ذہن میں نقش ہوجاتی ہے۔ ساعدِ سیمیں اور دست پُرنگار دو چیزوں کا ذکر ہے لیکن امیج حددرجہ مرکب ہے جس نے محبوب کے حسن کی شدت کو تصویر در تصویر کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ دست پُرنگار بطور پھول کے ہے یا بطور شمع کی لو کے، شعر میں اتنی نسبتیں اور رشتے ہیں اور تہ در تہ کہ سب تحلیل کی زد میں نہیں آسکتے۔ گل پروانہ تھا بمعنی فنا تھا بطور پروانے کے۔ پروانہ شمع کی رعایت سے بھی ہے۔ پورے مرکب امیج کو شاخِ گل کہا ہے اور شاخِ گل کو مثلِ شمع جلتے ہوئے دکھایا ہے۔ جلنا رشک کا مضمون بھی ہوسکتا ہے، جلنے کو نسبت آتشِ گل سے بھی ہوسکتی ہے اور شمع بھی جلتی ہے۔ شمع روشنی اور حُسن کا استعارہ بھی ہے۔ مزید یہ کہ شمع مومی ہوتی ہے اور موم کی نسبت سیمیں سے ہے، نیز شمع روشن ہے تو ساعدِ سیمیں کے حسن کے سامنے پانی پانی ہوئی جاتی ہے۔ مضمر حرکیات نفی ہر طرف کارگر ہے۔ شمع کی نسبت سے پروانے کا امیج ہے اور گل کو پروانہ کہا ہے، یعنی دستِ پُرنگار ساعدِ سیمیں پر فدا تھا۔ گل پروانہ تھا میں حسن کاری یہ ہے کہ گل، شاخِ گل کی رعایت سے بھی ہے اور شمع کے جلنے کی رعایت سے بھی کہ شمع میں آگ ہوتی ہے اور پھول میں بھی آگ ہوتی ہے۔ پروانہ آگ پر جل مرتا ہے اور شمع کے بجھنے کو بھی گُل ہونا کہتے ہیں۔ مضمر نفی کا تفاعل یہاں بھی ہے۔ پیکروں کے گچھے اور ان کے متعلقات اپنی اپنی جگہ خوب ہیں اور ان میں باہم ربط بھی ہے اور کشاکش بھی جو غالب کا خاص انداز ہے۔ شعر کا ابداع اس کی حددرجہ بلیغ پیکر سازی میں ہے جس کی زیریں ساخت میں جدلیت تہ نشیں نہ ہو ایسا بھی نہیں ہے۔

186 گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز (نخ)

''پچھلے شعر کی طرح یہ بھی انیس برس کی عمر سے پہلے کا عجیب و غریب حیاتی شعر ہے اور اپنی وضع کا الگ شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں پو پھٹنے، غنچوں کے چٹکنے اور پھولوں کے کھلنے کا منظر ہے۔ اس کے بالمقابل گلِ محجوبی کی رعایت سے نرگسِ مخمور کا منظر ہے جو ہنوز سرخوشِ خواب ہے۔ آنکھ کو نرگس کہا جاتا ہے اور ادھ کھلی آنکھ نرگسِ مخمور ہے جو بوجہ خمار و مستی اور بھی پُرکشش ہوگئی ہے کہ سرخوشِ خواب یعنی ننداسی ہے۔ محبوب کے سونے یا سوتے سے جاگنے کا منظر ہے۔ مخمور کی رعایت خواب سے ہے لیکن خواب صبح ہونے کے رد میں ہے اور پو پھٹتے ہی خواب ٹوٹنے لگتا ہے۔ معنی پروری کی تہ نشیں دلفریب کیفیت سے پیکریت کی حسن کاری فزوں تر ہوگئی ہے۔

195 ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشتِ خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال (نخ)

''معشوق کو سیہ چشم کہا جاتا ہے۔ معشوق کی آنکھیں جو حسن و سیاہی میں مشابہ ہیں چشمِ غزال سے۔ غزال کی رعایت سے دشت کا تصور ہے جو نسبت رکھتا ہے آوارگی اور وحشت سے۔ ذکر انتظار کا ہے جو بہ شکلِ وحشت ہے اور آوارۂ دشت خیال اسی رعایت سے کہا گیا ہے۔ اس پیکر در پیکر امیج سازی سے ایک سیاہ چشم وحشت زدہ غزال کا تصور ابھرتا ہے، وحشت زدگی کے باعث دور سے دو سیہ آنکھیں چمکتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ کالی آنکھوں کی چمک کو 'اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال' کہہ کر بے پناہ کردیا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سیاہ و سفید کی حرکیات نفی سے 'اک سفیدی مارتی ہے' کہہ کر کالی آنکھوں کی وحشت، حیرانی اور چمک تینوں کو بیک جنبشِ قلم حسّی پیکریت عطا کرکے تاثر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے جو اعجاز سے کم نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے بے پناہ اشعار کاٹ کر پھینک دیے گئے اور انتخاب میں نہیں لیے گئے۔

199 تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم (نخ)

''اوپر کے تینوں عمدہ اشعار کی طرح یہ شعر بھی کلامِ منسوخ کا حصہ ہے۔ گلشن اور

گلشن کے تعلیقات غزل کی خیالی پیکریت کا حصہ ہیں لیکن غالب نے اپنی طرفگی سے امیج کاری کو یہاں بھی پیچ در پیچ مرکب کر کے لطفِ معنی کا عجیب سماں پیدا کیا ہے۔ تماشائے گلشن کی افتراقیت تمنائے چیدن سے ہوئی ہے۔ اسی طرح بہار آفرینا کی نفی انسان کی تمنا کاری اور گناہ گاری سے ہوئی ہے۔ دوسرے مصرعے کی بیساختگی اور معصومیت غضب ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انسان کی گنہگاری کو جو بمنزلہ معصیت اور معائب کے ہے اسے لازمۂ تمنا و تماشا بنا کے جو فطرت کا جوہر ہے، گنہگاری کا ڈنک نکال دیا ہے اور عدالتِ عالیہ میں نوعِ بشر کو دادرسی کا مستحق ٹھہرایا ہے۔ بہار آفرینا میں بھی مضمر حرکیات ہے کہ جب گلشن کو بہار افزونی عطا کی گئی ہے تو چیدن کا حق بھی تو عطا فرمایا جائے ورنہ بہار آفرینی کس کام کی۔ یہ غالب کے مسلکِ خاص کا شعر ہے، اور اس کا شمار عمدہ اشعار میں ہوتا ہے، ہر چند کہ انتخاب کرنے والوں کی نگاہِ حسن بیں سے یہ رہ گیا۔" (ایضاً، ص 373-372)

نارنگ صاحب نے غالب کے کلام منسوخ سے منتخب کر ایسے متعدد گراں قدر اشعار کی گراں بہا تفہیماتی اور تنقیحاتی تحلیل کی ہے لیکن صفحات کی تحدید کے باعث انھیں عمداً نظر انداز کرنا ناگزیر ہے۔ صرف چند اشعار کو بطور تحقیقی اور تنقیدی ارمغان نذر کر رہا ہوں:

226 چنار آسا عدم سے بادلِ پُر آتش آیا ہوں

تہی آغوشیِ دشتِ تمنا کا ہوں فریادی (نخ)

"تعجب ہے کہ ایسے زبردست امیج ساز اشعار میں سے کوئی بھی منتخب کرنے والوں یا خود غالب کی نگاہ میں نہیں چڑھا۔ چنار کا تصور شروع دور کی شاعری میں ایک دو جگہ آیا ہے، بعد میں بہت کم۔ فارسی میں یہ تصور ایران و وسطی ایشیا اور کشمیر کی دین ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ چنار کا حسن بہار سے نہیں خزاں سے پیوستہ ہے، جب پتوں کا رنگ بدلتا ہے تو چنار میں گویا آگ لگ جاتی ہے (چہ نار!)۔ آگ کی نسبت تمنا کی بیقراری اور دل کے جلنے سے ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ میں عدم ہی سے چنار کی طرح آگ میں جلتا ہوا آیا ہوں۔ چنار کا پتہ بطور ہاتھ کے ہے جس کی ہتھیلی خالی ہے، تہی آغوشی اس رعایت سے ہے یعنی ہاتھ پھیلائے ہوئے بطور فریادی۔ شعر پُرلطف ہے اور حرکیات، چنار کے جلوۂ حسن،

دلِ پُرآتش اور دشتِ تمنا کے تہی دست فریادی میں ہے۔'' (ایضاً، ص 382)

234 بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے (نخ)

''صاحب نظر کرم فرماؤں نے ایسے معنی خیز اور بولتے ہوئے شعر کو بھی کاٹ کر پھینک دیا۔ شعر مستِ شباب معشوق کے حسن و جمال کی کرشمہ کاری کا عجیب وغریب مرقع ہے۔ باغ میں بہار پھوٹی پڑتی ہے۔ رنگ ونور کی فراوانی ہی فراوانی ہے کہ چمن اس کے لیے تنگ ہے۔ بہار کی شوخی اور چمن کی تنگی میں رشتہ جدلیاتی آنکھ مچولی کا ہے۔ رنگ و نور کی یورش کا یہ عالم ہے کہ نسیم کے پیر بھی رنگین ہوگئے ہیں۔ پا در حنا میں ایک امیج رنگ و حسن کی پُرنگاری کا ہے تو ایک امیج چوروں کی طرح دب کر نکلنے کا بھی ہے کیونکہ جب حنا لگی ہے تو پیر زمین پر نہیں دھر سکتے، دبے پاؤں نکلنا رنگ میں ڈوب کر نکلنا ہے۔ یہ شوخی کے مقابلے میں حجاب وحیا کی دلیل کے طور پر بھی ہے اور کترا کے نکلنے کا مفہوم بھی ہے۔ (زیریں ساخت میں پنہاں نسبت دُزدِ حنا سے بھی ہے)۔ بتانے کی ضرورت نہیں کہ حرکیات ایک طرف شوخ و چمن تنگ میں ہے دوسری طرف شوخ و پا در حنا میں ہے۔'' (ایضاً، ص 383)

268 اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے (نخ)

''ایسا بے پناہ مرقعِ مانی کا شعر بھی غالب کے مشورہ دینے والوں کے ذوقِ جمال کی بھینٹ چڑھ گیا یا خود غالب مشورہ دینے والوں کی سخن فہمی سے اتنے متاثر تھے کہ انھوں نے ایسے اشعار کو بھی زندگی بھر پلٹ کر نہیں دیکھا۔ علی سردار جعفری اس عمدہ شعر کی اکثر داد دیا کرتے تھے۔ جدیدیت کے فروغ کے زمانے میں جب معنی و ابلاغ کے مسائل اٹھائے گئے تو ادب کی مقصدیت اور افادیت کے ساتھ نفسِ مضمون بھی خواہ مخواہ زد میں آگیا تو ان حالات میں اس سے زیادہ کارگر شعر کون ہوسکتا تھا۔ بہ وقتِ آرائش معشوق کے جلوۂ حسن کی نظارگی کا مضمون عام ہے، غالب نے فعل 'اٹھنا' سے پورے امیج کو متحرک کر کے اس

میں گویا جان ڈال دی ہے، نہ صرف اٹھنا کی رعایت محبوب کی کشیدہ قامتی و دلفریبی سے ہے، اٹھنا کی نسبت بالیدن سے بھی ہے۔ بجائے قامت کے قیامت قامتوں کہہ کر امیج میں شدت پیدا کردی ہے تو مضمون کو بھی مضمون محض نہیں رہنے دیا، مضمونِ عالی کہا ہے۔ بظاہر دوسرا مصرع متوازیت لیے ہوئے ہے اور تشبیہی ہے لیکن پہلے مصرع کا متحرک امیج دوسرے میں بھی جاری رہتا ہے اور پوری طرح وہیں تکمیل پاتا ہے۔ غور طلب ہے کہ لباس بطور آرائش ہے، اور مستِ شباب کشیدہ قامت معشوق کا آئینہ کے روبرو اٹھنا گویا بالیدنِ مضمون عالی ہے، یعنی شاعری میں شاہدِ معنی کا اپنے آپ کو تحسین طلب نگاہوں سے نہارنا گویا اپنے حسن و جمال کا اثبات کرنا اور صاحب ذوق کو دعوت نظارہ دینا ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شعر کی جمالیات طرب انگیز ہے اور مضمر حرکیات محوِ آرائش محبوب کے کشیدہ قد پیکر میں اور مضمون کے تجریدِ ذہنی سے لباسِ نظم میں بالیدن ہونے سے ہے جو دوہری امیج سازی کا کمال ہے اور شعر کی جان ہے۔''

276 اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ
اگر وا ہو تو دکھلادوں کہ یک عالم گلستاں ہے (نخ)

''یہ بے مثل شعر بھی روایت اوّل یعنی 19 برس سے پہلے کا ہے اور خدا جانے صاحبانِ ذوق سخن فہموں نے کیا سمجھ کر قلم زد کردیا۔ تعجب تو یہ ہے کہ غالب نے مڑ کر ایک بار بھی اپنے ایسے اشعار کو نہیں دیکھا۔ یہ بھی قول محال سے کم نہیں۔ خدا بھلا کرے بھوپال کے اُس کباڑ فروش کا جس نے نسخے کو بچا کے رکھا، اگرچہ اس بیچارے کے ہاتھ اور امروہہ کے خریدار کے ہاتھ تو کچھ نہ لگا اور جُل دینے والوں نے اصل نسخہ بھی غائب کردیا لیکن بارے اس کا عکس محفوظ ہوگیا۔

''فارسی اور اردو شعرا نے معشوق کی جامہ زیبی اور تنگ پیرہنی کی داد طرح طرح سے دی ہے، بندِ قبا کے کھولنے میں ناخن کے معطر ہوجانے کا ذکر بھی اساتذۂ فارسی و اردو کرتے رہے ہیں، لیکن معشوق کے ملکوتی حسن و شباب کی رعایت سے بندِ قبا کو غنچہ ہی نہیں فردوس کا غنچہ کہنا غالب کے ذہن و تخئیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کا جواب نہیں۔ غنچہ کی خوبی

اس کی رنگینی اور اس کے بند رہنے میں ہے، اور بندِ قبا بھی بند رہتا ہے۔ 'بندِ قبا' کا تحرّکِ جدلی 'اگر وا ہوئے سے کیا ہے، یعنی گرہ کھولنے سے۔ تو فقط غنچہ ہی کیوں، رنگ و گداز و نور کا گلستان ہی نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ 'بند' اور 'وا' میں تو حرکیات ہے ہی، یہی حرکیات بند اور غنچہ اور گلستاں میں بھی ہے۔ شعر تصویر در تصویر متحرک حیاتی امیجری کا شاہکار ہے جس کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔'' (ایضاً، ص 286-285)

336 نشۂ رنگ سے ہے واشدِ گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں (ق)

''نشہ اور مست میں، رنگ اور گل میں، واشد اور بندِ قبا میں نسبت در نسبت ہے جس سے معشوق کی تنگ پیراہنی اور لباس سے بے نیازی کا پیکر ابھرتا ہے۔ نشۂ رنگ جیسے پھول کو بند نہیں رہنے دیتا، حسن کی مستی کا یہ عالم ہے کہ بندِ قبا اگر کھل گیا ہے تو کھلا ہی رہنے دیا ہے۔ امیج کی دلفریبی بندِ قبا اور واشدِ گل کی افتراقیت میں ہے جس نے شعر کو الھڑ پن اور حسن کی ناز و مستی کا منھ بولتا مرقع بنا دیا ہے۔ یہ پوری غزل بشمول اس شعر کے دیوان میں شامل کی گئی۔

337 اسد بزمِ تماشا میں تغافل پردہ داری ہے
اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ ہم تصویرِ عریاں ہیں (ق)

''چوبیس برس سے پہلے کا بے پناہ جیتا جاگتا منھ بولتا شعر ہے لیکن انتخاب میں نہیں آیا۔ بزمِ تماشا میں تغافل عشق کا پردہ دار ہے۔ پردہ داری اور تصویرِ عریاں میں رشتۂ نفی ظاہر ہے۔ اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ بھی نفی اساس ہے کہ آنکھیں کھلی رکھنا اور تغافل برتنا ہی مرجح ہے۔ اگر ڈھانپے تو آنکھیں ڈھانپ، جس طرح بے اختیارانہ کہا ہے اس کا بھی جواب نہیں۔ مگر شعر اتنا ہی نہیں، بہت کچھ اور بھی کہتا ہے اور شدت سے کہتا ہے۔ بزم تماشا میں تغافل برتنا عشق کو چھپانا ہے اور چونکہ معشوق کی جلوہ گستری دعوتِ نظارہ دیتی ہے ہم رکنے والے نہیں (تصویرِ عریاں ہیں)۔ تصویرِ عریاں تو خود کو ڈھانپنے سے رہی، چنانچہ اگر ڈھانپنا ہی ہے تو اپنی آنکھوں کو ڈھانپ، امیج کی بے ساختگی اور والہانہ کیفیت اپنا

جواب نہیں رکھتی۔

354 رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا (ق+)

''اس کی نہایت عمدہ شرح سُہا نے کی ہے۔ شاعر نے اس کیفیت کو جو دیدار سے پیدا ہوتی ہے، موسم بہار کی لطف آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ وقت اور صبح کے لفظ بہار کی رعایت سے ہیں۔ اور عاشق جو بہارِ نظارہ کا متمنی ہے، بہار کی مناسبت سے اس کے رنگِ شکستہ (اڑے ہوئے رنگ) کو ''سپیدۂ سحر'' سے استعارہ کیا ہے۔ سہا نے لکھا ہے کہ ''اس طرح عاشق کے لطفِ دیدار اور رنگِ شکستہ دونوں سے مل کر صبح بہارِ نظارہ بن گئی ہے ... عاشق ایک ہی وقت میں (محبوب کے ناز اور کرشموں سے) راحت یاب و مسرور بھی ہوتا ہے اور بے چین و مضطرب بھی۔'' لیکن یہ فقط تضادِ محض نہیں، جمالیاتی اثر کی کرشمہ کاری حرکیات نفی کے تفاعل یعنی ربط و تضاد دونوں کی کشاکش میں ہے جس میں امیج کے مرکب ہونے اور معنی پروری کی طرفوں کے کھلنے کا تہ در تہ تخلیقی عمل کارگر ہے۔

اوپر ہم نے روایت اول اور روایت دوم سے بعض ایسے اشعار کی جھلک دیکھی جو غالب کے طرب انگیز تخیّل، نشاط آفریں ذوق جمال اور حسّی پیکروں کا منھ بولتا ثبوت ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کی امیجری یعنی پیکریت ہے۔ ان میں دوسری خوبیاں نہ ہوں ایسا نہیں ہے، سبک ہندی کی شاعری میں ایک دستور دوسرے سے گتھا ہوا ہے، خیال کو امیج سے امیج کو مضمون سے، مضمون کو مثال و استدلال سے اور مثال و استدلال کو مناسبات سے اور مناسبات کو استعارہ سازی و ترکیب تراشی سے الگ کرنا قریب قریب ناممکن ہے۔ جہاں ایک خصوصیت یا ایک نکتہ پر زور دینا مقصود ہو، معاً کوئی دوسرا پہلو سامنے آجاتا ہے۔ تنقید لاکھ معروضی ہونے کا جتن کرے موضوعیت سے بچ نہیں سکتی۔ یہاں سوال یہ تھا کہ غالب کی خیال بند شاعری فلسفیانہ دقیقہ سنجی کی شاعری ہے، چنانچہ ایسے اشعار میں جہاں امیج سازی دستور غالب ہے، جدلیاتی وضع جو معنی آفرینی اور خیال بندی سے خاص ہے اگر وہ افتادِ ذہنی کا حصہ ہے تو کیا یہاں اس کی کوئی جھلک نظر آتی

ہے۔ ہم نے دیکھا کہ امیج سازی بھی چونکہ حسّی پیکروں کے ذریعے معنی کی جلوہ گستری کرتی ہے، اس کی مرکب کیفیتوں اور تحرک میں جدلیت، تخلیقی احساس اور جمال پروری کی پیکریت میں تہ نشیں سہی، مضمر سہی مگر کسی نہ کسی نوع شامل رہتی ہے اور یوں یہاں بھی اس کے تفاعل کے کارگر ہونے میں کلام نہیں۔'' (نارنگ، ص 388)

پروفیسر نارنگ روایت دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ کے کلامِ منسوخ میں کارفرما غالب کی معنی آفرینی، جدلیاتی شعری مزاج اور زبردست امیج سازی (پیکرسازی) کے شعری تناظر کا بھرپور طور پر اکسراتی اکتشاف کرنے کے بعد آخر میں غالب کے بوطیقائی پس منظر پر قاری کی پوری توجہ مرکوز کراتے ہیں جس میں سب سے الگ تھلگ غالب کی یکتا جدلیاتی کرشمہ کاری اور فلسفہ طرازی نومعنی آفرینی کی ایک انوکھی انقلاب آفریں شعریات کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کررہی تھی اور اس عہد میں سبک ہندی کی ایک شاخ جو محض مشاقی اور صنعت گری سے موسوم تھی۔ غالب کی غیرمعمولی فطری جدلیاتی وضع، جدلیاتی مزاج، جدلیاتی فکر و کارکردگی میں کارفرما شدید ترین جدلیاتِ نفی اس مردہ اور غیرنامیاتی صنعت گری کی روایت کی بے محابا ردتشکیل کررہی تھی۔

''انیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز کا تصور کیجیے۔ غالب اب کئی برس سے دہلی میں قیام پذیر ہیں اور فارسی و اردو شاعری کے افق پر ایک غیرمعمولی ذہین اور طباع شاعر کی حیثیت سے طلوع ہوچکے ہیں۔ ان کی نزہت فکری اور خداداد قابلیت کا یہ عالم ہے کہ صاحبانِ ذوق ہوں یا نکتہ چیں، اب کسی کے لیے ان کو نظرانداز کرنا آسان نہیں۔ سبک ہندی کی ایک شاخ جو مشاقی اور صنعت گری سے عبارت تھی، ناسخ و متبعین ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق و ظفر کی طرف چلی گئی تھی، دوسری جو خیال بندی، معنی یابی و فلسفہ طرازی سے عبارت تھی بیدل سے ہوتی ہوئی غالب تک آئی تھی۔ غالب کی جدلیاتی کرشمہ کاری و دقیقہ سنجی جیسا کہ ہم نے پچھلے ابواب میں دیکھا، اس سے ابداعِ فکری و معنی آفرینی کی ایک نئی، طرفہ اور انقلاب آفریں شعریات کی تعمیر کررہی تھی جو اپنے زمانے سے یکسر مختلف اور ہٹ کر تھی۔ زمانہ چونکہ بالعموم اوسط، عامیانہ اور معمولہ کا ساتھ دیتا ہے، اس کا غالب کی

شعریات سے زیر و زبر ہونا اور اس کی مخالفت کرنا فطری تھا۔ نسخۂ حمیدیہ کے اختتام کا زمانہ قریب قریب وہ زمانہ ہے جب غالب کے اپنے عصر سے متصادم ہونے اور اپنی شعریات کو اپنی شرائط پر منوانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ جیسے جیسے یہ تصادم بڑھتا گیا، غالب کے شاعرانہ ابداع اور انفرادیت کی امتیازی حیثیت کا نقش بھی راسخ ہوتا گیا۔ بیشک غالب خیال بندی، معنی یابی، عظیم الشان حسی پیکروں اور حد درجہ شدت جذبات کی اپنی الگ دنیا تشکیل کر رہے تھے جس کی انفرادیت اور تخلیقی فطانت پورے معاصر منظرنامہ کو زیر و زبر کر رہی تھی۔" (نارنگ، ص 389)

باب دہم 'متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' پروفیسر گوپی چند نارنگ کے قاری اساس جدلیاتی مطالعہ کی عمیق اور رفیع کارکردگی اور محاکماتی قوت آفرینی کا بیک وقت نامیاتی سطح پر نوحسن افروز اور نومعنی پرور تنقیدی اور تخلیقی مکاشفہ ہے اور غالب کے متداول دیوانِ اردو کے نگارخانۂ رقصاں کے تناظر میں یہ یکسر نیا تخلیقی تجربہ ہے۔

درحقیقت تنقید، تخلیق کے اندر تخلیق ہے۔ تخلیقی تنقید جو آگہی کی آگ سے دہکتی ہوئی آتی ہے مختلف تخلیق کی شہ رگوں کی عارف اور معانی در معانی کی کاشف ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں 'تخلیق نو' ہے۔ اگر وہ برتر سطح پر رفیعی تخلیق ثانی و وقیعی تخلیق مکرر نہیں ہوتی تو وہ محض غیر تخلیقی تکسیر اور غیر تنقیدی تصغیر ہوتی ہے۔

مابعد جدید تنقید، مابعد ساختیاتی تنقید اور قاری اساس جدلیاتی تنقید سے قبل ادبی تنقید حسن پارہ کی خادمہ تصور کی جاتی تھی۔ اب وہ تخلیقیت اور جمالیاتی کیف و نشاط کے اعتبار سے اپنے مخدوم کی حریف تصور کی جاتی ہے اور تخلیق ثانی اور تخلیق مکرر کے منصب پر فائز ہے بلکہ اسٹینلے فش تو بے محابا تنقید کی تخلیقیت پر اصرار کرتا ہے اور تنقید کو 'تخلیق نو' قرار دیتا ہے کہ اہل قاری کی قرأت تخلیق کو از سر نو تخلیق کرتی ہے۔ تخلیق کی عمیق اور رفیع قرأت کا عمل بھی اصلاً تخلیق کا ہی عمل ہے۔ اہل قاری کا بھی تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ قاری کی تخلیقی کارکردگی اس کی تخلیقی جست میں نمایاں ہوتی ہے۔ کبھی بین السطور میں 'لطف خلا پُری' سے رونما ہوتی ہے۔ ادبی حسن پارہ کی تخلیقیت اور معنویت اس امر میں نہیں ہے کہ اس نے

مسکت انداز میں کیا کہا ہے بلکہ تخلیق کے اس بنیادی وظیفہ میں ہے کہ اس نے کیا نہیں کہا ہے؟ یہ نہ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ جانا ایک بلند پایہ ادبی صداقت پارہ کا مابہ الامتیاز وصف ہے۔ بعینہٖ گراں قدر تنقید کا منصب یہ ہے کہ وہ صرف ادبی حسن پارہ کے برف پوش متعین معنی کی ہی تشریح و تفسیر نہ کرے بلکہ ادبی خیر پارہ میں پوشیدہ 'ان کہی' کے معنویاتی آفاق کو بار بار چھونے اور منکشف کرنے میں کامیاب ہو۔ اسی بنیادی وظیفہ میں حقیقی تنقید کی تخلیقیت کا عظیم اسرار پوشیدہ ہے۔ ''آدمی کے مانند 'متن' کا بھی لاشعور ہوتا ہے۔'' بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے یعنی اس میں جو کمیاں راہ پاتی ہیں یا جو وہ کہہ نہیں سکتا، وہ متن کا دوسراپن یا لاشعور ہے جو متن کے شعری پروجیکٹ سے متضاد ہوتا ہے۔ ادبی ساخت و بافت اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آجاتا ہے۔ اس خالی عرصہ (Spacing) میں جو شعوری منصوبہ بندی اور ادبی ساخت و بافت کے درمیان بچ جاتا ہے۔ اس ضمن میں اسٹینلے فش مزید انکشاف کرتا ہے:

When I read, I write

تخلیقی ادبی تنقید کا وظیفہ اب معنی کی تلاش نہیں بلکہ معنی کی تخلیق کا فریضہ ہے۔ اس کے برخلاف 'نئی تنقید' نے خود کو فن پارہ کے اُس معنی پر مرکوز کرلیا تھا جو اس کے محض مواد کا زائیدہ تھا اور اس تخلیقیاتی اور معنویاتی صداقت کو نظرانداز کردیا تھا کہ ادب پارہ کا معنی صرف اس کی لسانی تشکیل اور اسلوب کی بناوٹ اور بنت میں ہی کارفرما نہیں ہوتا بلکہ ادب پارہ کے ان رشتوں کے مکڑجال (The web of relations) میں پوشیدہ ہوتا ہے جو وہ اپنے زمانہ، اپنی دنیا، اپنے ماضی اور مستقبل نیز اپنے اہل ذوق، اہلِ دل، اہل دانش اور اس سے بھی بڑھ کر اہل بینش قاری یا ناقد سے استوار کرتا ہے۔ فی زمانہ تخلیقی ادبی تنقید اس وجدانی اور بصیرتی اہلیت اور ذوقی اور علمی اہمیت و معنویت کی مستحق ہے جو تخلیق کا حقیقی منصب ہے۔ ہر تخلیق میں تنقید اور ہر تنقید میں تخلیق، ہر خالق میں ناقد اور ہر ناقد میں خالق شامل ہوتا ہے۔ خالق فنکار، مخلوق متن یا فن پارہ، تخلیقیت شناس ناقد یا تخلیقیت فہم قاری باہمدگر منسوب ہیں۔ باہمی رشتوں کے نظام میں منسلک ہیں۔ تخلیقیت افروزی، کیفیت

انگیزی اور معنی خیزی ان کا مشترکہ بنیادی وظیفہ ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ جدلیاتی اور نامیاتی سطح پر اپنی غیر معمولی محققانہ، ناقدانہ، خلاقانہ و عارفانہ جرأت، رفیع و برتر ذہنی قوت، بصیرتی گہرائی اور بلندی، حساس اور شعلہ آسا عمیق تجربہ کشی، بے لوث ہمدلی (Empathy) اور مسلسل شاہدانہ ہوش مندی کے قیام کے باعث فی زمانہ بیک وقت 'غالبیاتی تخلیق کی تہذیب' اور 'غالبیاتی تنقید کی تہذیب' کو یکسر نیا علمیاتی اور نیا عرفانیاتی تنقیدی محاورہ عطا کر ان کو مزید نوفکریاتی اور نواسلوبیاتی وقار و وِژن بخش رہے ہیں۔

اب ہم بعد کے کلام سے جو متداول دیوان میں شامل ہے اپنا سفر جاری رکھیں گے۔

364 ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (م)

''عجیب و غریب معمائی شعر ہے اور دیکھا جائے تو دونوں مصرعے قول محال کا حکم رکھتے ہیں اور دونوں نحوی ترکیبیں ایک دوسرے کو رد کرتی ہیں اور ایک دوسرے کا جواز بھی ہیں۔ جملہ شارحین نے اپنا اپنا زورِ طبع صرف کیا ہے۔ خود غالب نے قاضی عبدالجمیل بریلوی کے نام اپنے خط میں اس شعر کی وضاحت یوں کی ہے:

> ''یعنی اگر تیرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے۔ خیر تیرا ملنا آسان نہیں نہ سہی۔ نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا۔ مشکل تو یہ ہے کہ وہی تیرا ملنا دشوار بھی نہیں یعنی جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے۔ ہجر کو تو ہم نے سہل سمجھ لیا تھا۔ مگر رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکتے۔''

دیکھا جائے تو غالب نے رشک کا جو پہلو اپنی وضاحت میں نکالا ہے شعر میں اس کا کوئی قرینہ نہیں۔ پہلے بحث کی جا چکی ہے کہ شعر جدلیاتی حرکیات کا کرشمہ ہے اور کوئی تعبیر دوسری تعبیروں کی راہ بند نہیں کرتی۔'' (نارنگ، ص 392-391)

نارنگ متن شناسی کے ضمن میں یہاں رولاں بارتھ کے قرأت کے تصور (Reading) اور ژاک دریدا کے باز قرأت کے تصور (Rereading) سے آگے قدم بڑھا چکے ہیں اور نت نئی تعبیرات کے قائل ہیں۔ آگے ان کی تازہ کار اور نادرہ کار جدلیاتی

شعری تفہیمات خاطر نشیں کیجیے جو ان کی دراک تحقیقی روحِ تجسس سے بھی منور ہیں اور ان کی غیر معمولی تنقیدی تہ شناسی سے بھی!

365 اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں (م)

''1826 سے غالب باقاعدہ فارسی میں شعر کہنے لگے تھے، ہر چند کہ 1826 سے 1850 تک 25 برس کا زمانہ اردو پر کم اور فارسی پر زیادہ توجہ کا زمانہ ہے، اردو میں غالب نے اس مدت میں کم سے کم کہا لیکن جو بھی کہا اس میں ژرف نگاہی، خیال کی پیچیدگی، تہ داری اور طرفگی تو وہی ہے لیکن اظہار و بیان میں ایسی طرحداری، گھلاوٹ اور آبداری ہے کہ تراشیدہ ہیرے کا گمان ہوتا ہے، اور زبان میں ایسا بہاؤ اور ایسا رس پیدا ہوگیا ہے کہ شعر جادو کا سا اثر کرتے ہیں۔ اس دور کے اکثر اشعار، مصرعے اور ترکیبیں زبانوں پر چڑھ گئے ہیں گویا محاورہ بن گئے ہیں۔ ان اشعار کی اثر آفرینی جو ذوق و وجدان کی چیز ہے، تجزیہ و تحلیل سے ماورا ہے۔ جیسے جیسے ہم آگے بڑھیں گے ایسے اشعار کی تعداد جو بظاہر سادہ نظر آتے ہیں لیکن اصلاً اُتنے ہی پیچیدہ ہیں، اب بڑھتی جائے گی۔ خود غالب ایک جگہ لکھتے ہیں ''داد دینا اگر ریختہ پایۂ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل'' (نادرات، ص 12)۔

''دوسرے شعر میں سامنے کے معمولی سادہ سے لفظ ہیں لیکن شعر سادہ نہیں ہے۔ معنوی nucleus 'سادگی' ہے۔ لفظاً سادگی اس لیے کہ ہاتھ میں وار کرنے کو کچھ بھی نہیں ہے، لیکن معناً سادگی طنزیہ ہے بمعنی غمزہ و ناز و ادایا کا فراوانی یعنی اس قیامت پر تو ہم پہلے ہی مرمٹے ہیں، یہاں تو قتل کا پورا سامان موجود ہے۔ مت بھولیے کہ irony معمولہ معنی کو رد بھی کرتی ہے اور پنہاں معنی کو ابھارتی بھی ہے۔ یعنی اس نزاکت پر یہ زعم بھی ہے کہ لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں۔ دونوں مصرعوں میں نحوی ترکیب نثر کی ہے اور 'تلوار' کے سیاق میں سادہ سے لفظ 'سادگی' کی تقلیب سے کیا سماں باندھا ہے کہ شوخی و انبساط کے ساتھ مضمون آفرینی اور دقیقہ سنجی کا حق بھی ادا ہوگیا ہے۔'' (نارنگ، ص 393-392)

365 ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ

سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں (م)

''اکثر پہلے مصرعے میں مبتدا بطور دعویٰ قائم ہوتا ہے اور نفی کی کشاکش خبر یعنی دوسرے مصرع میں معنی کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہے۔ سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں۔ عشق کی غارت گری نے گھر کے گھر ڈھا دیے، حسرتِ تعمیر، گھر، خاک، غارت گری، متعدد خیالی پیکر ذہن میں ابھرتے ہیں۔ گھر تو ڈھے چکا ہے، تعمیر فقط اینٹ، چونے، گارے، مٹی سے ممکن ہے، اور گھر میں خاک نہیں، محاورتاً کچھ بھی نہیں اور لفظاً خاک بمعنی مٹی جو تعمیر کا استعارہ ہے۔ پس تعمیر اور خاک میں جدلیات نفی واضح ہے۔ حسرتِ تعمیر غالب کا محبوب موضوع ہے۔ خیالی تجرید کی تجسیم سبک ہندی کی قدیمی روش ہے یعنی حسرتِ تعمیر بطور شئے اور شئے بھی ایسی کہ اُسے غم بھی غارت نہیں کرسکتا۔ ایک جگہ اور کہا ہے: / گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اُسے غارت کرتا؛ وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے/ (382)۔

365 یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے

کہ غیرِ جلوۂ گل رہگزر میں خاک نہیں (م)

''ردیف میں محاورے سے فائدہ اٹھایا ہے جس میں نفی ظاہر بھی ہے اور مضمر بھی، اور ہر جگہ نئے سیاق میں نیا مضمون نکالا ہے۔ بہشت شمائل محبوب کی آمد آمد کا سماں ہے اور راہ میں پرتوِ جمال ہی جمال ہے، یہ تو ظاہر ہے۔ لیکن بہشت میں خاک کہاں ہوگی۔ دوسرے یہ کہ بقول بیخود دہلوی بہشت شمائل کی رعایت سے دنیا میں بھی جلوۂ گل کے علاوہ خاک کا نہ ہونا لطف سے خالی نہیں ہے۔'' (نارنگ، ص 394-392)

محولا بالا شعر کی اصل تجریدی (Abstract) تخئیل پر ہے۔ واقعی (Concrete) تخئیل پر قطعی مبنی نہیں ہے۔ تجریدی یا خیالی تخئیل کی تخلیقی ترسیل آسانی سے نہیں ہوسکتی۔ لہٰذا وہ اکثر و بیشتر صاف و شفاف واضح تصویرسازی اور پیکرسازی میں کامیاب نہیں ہوتی۔ لیکن محولا بالا شعر میں غالب کے تجریدی و خیالی تخئیل کی اہلیت (Competence) نے یکسر نئی اور انوکھی امیج سازی اور تمثال سازی میں اپنی غیرمعمولی فنی کارکردگی

(Performance) کا ارفع جمالیاتی اور عرفانیاتی مظاہرہ کیا ہے۔ اس جمالیاتی مظہر (Phenomenon) نہیں بلکہ روحانی کرشمہ آفریں جلوہ (Noumenon) کی حقیقی داد اہل بینش قاری (Philosiar) ہی دے سکتا ہے جس کو پرم شونیتا سے آزادئ دید (Philosia) نصیب ہو۔ غالب کا یہ شعر پایۂ سحر نہیں بلکہ پایۂ اعجاز پر پہنچ گیا ہے۔ اس معجز کار شعر کی نوتعبیر سازی اور نوتفہیم آفرینی میں نے باب اول میں کی ہے۔ (نظام صدیقی)

365 عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے
که اپنے سائے سے سر پانو سے ہے دو قدم آگے (م)

''ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں کہ پری گارنا نے ایک مضمون میں اس نوع کے پُرنشاط اور بیک وقت ہولناک خیالی پیکروں سے بحث کی ہے اور انھیں غالب کے زمانے کے اجتماعی لاشعوری حافظے کی ان یادوں سے جوڑا ہے جو سرمد کے قتل کی روایت کا اساطیری حصہ بن گئی تھیں۔ (پری گارنا، انڈین لٹریچر، اکتوبر 2002، ص 176-154) نشاط اور سائے میں گردش نفی ہے اور اس تمثیل سے کئی معنی نکالے جاسکتے ہیں، خوشی قتل ہونے کی کہ عشق میں شہادت عین سعادت ہے اور استدلالِ شاعرانہ کی حسن کاری یہ کہ اول تو سائے کے چلنے میں حرکت ہے گویا موت کی خوشی میں رقصاں ہے، دوم یہ کہ سائے میں چلتے ہوئے سر پاؤں سے دو قدم آگے ہی پڑتا ہے جو علامت ہے سرخوشی کی، تیسرے یہ کہ سایہ سر کے بل چلتا ہے جو تمثیل ہے راہِ وفا میں تشویق اور ثابت قدمی کی۔ جلّاد استعارہ ہے قتل کا، اور معنی گستری کا یہ سارا کھیل قائم ہوتا ہے 'قتل' کے خیالی پیکر کی تقلیب سے جو بجائے خود شعر میں آیا ہی نہیں، لیکن شعر کی جدلیاتی ایمائیت میں کارگر ہے اور جس نے شعر کو شرفِ انسانی کی الوالعزمی اور آزادی رائے کی سربلندی کا لازوال مرقع بنادیا ہے۔
(نارنگ، ص 394)

369 مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا (م)

''اشیا بظاہر سادہ نظر آتی ہیں لیکن سادہ نہیں ہیں۔ اشیا وہ بھی نہیں جو وہ نظر آتی

ہیں۔ ہر ہاں میں ایک نہیں ہے اور ہر نہیں میں ایک ہاں۔ ہر تعمیر میں تخریب مضمر ہے اور ہر تخریب میں تعمیر۔ اشیا کی کُنہ میں اترنا اور حقیقت کو تہ در تہ جہت در جہت اور نفی در نفی دیکھنا غالب کے ذہن کا اعجاز ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بجلی جو خرمن پر گرتی ہے وہ خرمن سے الگ کہاں ہے؟ شونیتا میں مظہر کی نفی کڑی بہ کڑی ہوتی ہے، ہر شئے منحصر بالغیر ہے اور ایک کا وجود کسی دوسری شئے کا سبب ہے۔ دہقان کے خونِ گرم نے خرمن کو پیدا کیا۔ چنانچہ اس کے وجود ہی سے اس کے عدم کا امکان پیدا ہوگیا۔ گویا خود وجود ضمانت ہے عدم کے امکان کی، یعنی ہستی نہ ہو تو نیستی ممکن نہیں۔ انسان امید بوتا ہے۔ توقعات کا کالعدم ہونا خود توقعات کے باندھنے میں مضمر ہے۔ (نارنگ، ص 395)

369 ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (م)

''ملنا ترا اگر نہیں آساں ... اور ہوس کو ہے نشاطِ کار ... سے ان اشعار کا آغاز ہوتا ہے جو نسخۂ شیرانی یعنی 1826 اور 1828 کے دوران کے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ زمانہ غالب کے سفر کلکتہ کا ہے۔ شونیتا سے ملتی جلتی نفی اساس شعریات کی فنکارانہ اور جمالیاتی مثالوں میں غالب کے اس نوع کے اشعار سے بہتر دوسری مثالیں ہندستانی ادبیات میں کم نکلیں گی۔ زندگی عبارت ہے ہوس کاری سے۔ کون جینا نہیں چاہتا یا کون موت سے بچنا نہیں چاہتا لیکن غالب نفی کا ہلکا سا پیچ ڈال کر سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا زندگی کی نشاطِ کار اس وجہ سے نہیں کہ نشاطِ کار کی مہلت کم ہے۔ دوسرے مصرعے میں مرنا جینے کا رد ہے لیکن نفیِ محض نہیں۔ غالب مرنا کی نفیِ محض کو رد تشکیل کردیتے ہیں۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا یعنی مرنا جینے ہی کی معنویت کا ایک نام ہے۔ مرنا نہ ہو تو نشاطِ زیست کے کچھ معنی ہی نہیں۔ وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جدلیاتی گردش مرنے اور جینے میں، اور ہوس اور نشاط میں ہے۔

(نارنگ، ص 395)

370 رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں (م)

اس کی شعری منطق اور جدلیات نفی کم و بیش وہی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ برقِ خرمن کا استعارہ وہی ہے جو پہلے خونِ گرمِ دہقاں والے شعر میں آیا ہے۔ وہاں تعمیر میں خرابی کے مضمر ہونے کو دکھایا تھا، جبکہ یہاں عشق کی ویرانی زندگی کی نوید ہے۔ یعنی خرمن کی برق گویا انجمنِ زیست کے لیے بطور شمع کے ہے اور رونقِ ہستی، عشقِ خانہ ویراں ساز سے ہے۔ یعنی اگر موانع نہ ہوں تو زندگی بے معنی ہے۔ شعر کے تمام خیالی پیکر باہمدگر نسبتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ جیسے انجمن کی رونق شمع سے ہے، ویسے ہستی کی رونق خانہ ویراں ساز عشق سے اور خرمن کی برق سے ہے۔ آخری دونوں تمثالیں مبنی بر جدلیاتی افتراق ہیں اور دال ہیں کشاکش اور تحرک پر جو کارخانۂ ہستی کی رونق کا رمز ہے۔ (نارنگ، ص 396)

372 کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں (م)

''محبوب اور متعلقاتِ محبوب کی تعریف میں غلو کرنا اور اس درجہ غلو کرنا کہ اسمائے صفت آخری حد تک نمٹ جائیں، غزل کی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ذکر کوچۂ محبوب کا ہے جو جلوہ گری میں بہشت سے کم نہیں۔ بہشت سے زیادہ خوبصورت جگہ کیا ہوسکتی ہے، بہشت منتہا ہے حسن و جمال کا۔ غالب دوسرے مصرعے میں ذرا سا پیچ ڈال کر استدلالِ شاعرانہ سے اس کو پلٹ دیتے ہیں کہ جلوہ گری کا نقشہ تو یہی ہے، بس اتنی سی بات ہے کہ اس قدر آباد نہیں یعنی کوچۂ محبوب میں رونق زیادہ ہے۔ تصورات کو بیدخل کرنا یعنی subversion جدلیاتِ نفی کا خاص تفاعل ہے، ملاحظہ ہو کس لطیف پیرایے میں بہشت کو بمقابلہ کوچۂ یار کمتر قرار دے دیا۔ ظاہر ہے مقدمے دو ہیں جو دوطرفگی سے قائم ہوتے ہیں، مقصود متوقع یا معمولہ ترجیح کا رد ہے۔ کہاں بہشت بریں اور کہاں کوچۂ محبوب، لیکن شعری منطق جو چاہے کمال کر دکھائے۔ مگر یہ سب ہوتا حرکیات نفی کے بل پر ہے۔'' (ایضاً، ص 396)

373 ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے (م)

374 اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے (م)
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے (م)
ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے (م)
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے (م)
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے (م)
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نَے وہ سُرور و سور نہ جوش و خروش ہے (م)
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے (م)

محولا بالا قطعِ بند غزل کی معروضی تحلیل میں تنقید عالیہ کی مقدس تثلیث سخنور، سخن شناس قاری اور سخن (متن) کے ساتھ تاریخی تناظر اور زبان کے دستور کی طرفہ کارفرمائی جمالیاتی سطح پر نہایت تحیرخیز اور معنویاتی و قدریاتی سطح پر نہایت دلگداز، روح گداز اور جاں گداز ہے۔ یہ بے مثل نقد پارہ نارنگ صاحب کی فنِ تنقید اور تخلیقیت و معنویت پر مکمل دسترس کا منھ بولتا جاودانی ثبوت ہے۔ صفحات کی تحدید کے باوجود میں اس بے مثل تنقیدی صداقت پارہ کو بغیر کسی قطع برید کے پیش کرنے میں کوئی نفسیاتی جھجک نہیں محسوس کررہا ہوں۔ یہ نئی نسل کے ناقدین کی ذہنی راہنمائی کے لیے ہمہ رخی روشنی کا مینار ثابت ہوگا۔ نارنگ کہتے ہیں:

''سفر کلکتہ کے دوران کہی گئی یہ قطعہ بند غزل جس میں کسی نشاط انگیز دور کے پلٹ جانے کی صدائے دردناک صاف سنائی دے رہی ہے اپنی نوعیت کی واحد غزل ہے۔ قطعہ

کی داخلی وحدت سے جو طرب انگیز نوسٹلجیا ابھرتا ہے وہ کسی ایسی بزم نشاط کی امیج سازی کرتا ہے جس پر تاریخ کا ورق پلٹ گیا اور جو عبرت انگیز ہے۔ عام طور سے سمجھا جاتا تھا کہ اس کی داخلی فضا کا تعلق ہنگامہ 1857، دہلی کی تباہی اور مغلیہ سلطنت کی بساط الٹ جانے سے ہے، لیکن نسخۂ شیرانی کے سامنے آنے کے بعد معلوم ہوا کہ یہ غزل ہنگامۂ ستاون سے تقریباً 30 برس پہلے کی ہے اور سفرِ کلکتہ کے دوران 1827 کے آس پاس کہی گئی جو نسخۂ شیرانی کے حاشیے پر درج ملتی ہے۔ اندازہ ہے کہ یہ غزل باندہ یا مرشدآباد میں کہی گئی ہوگی۔ نواب احمد بخش خاں والیِ لوہارو کے انتقال کی خبر غالب کو سفرِ کلکتہ کے دوران مرشدآباد میں ملی تھی جہاں وہ لکھنؤ کے بعد پہنچے تھے۔ غالب کی پنشن کے جو مسائل خواجہ حاجی کے انتقال (1825) کے بعد پیدا ہوئے تھے اور جن کو حل کرنے کے لیے غالب نے فیروز پور جھرکا کا سفر کیا تھا اور بار بار نواب احمد بخش خاں سے مدد کی درخواست کی تھی اور اپنے ساتھ ہونے والی بے انصافی کی دہائی دی تھی۔ لیکن باوجود وعدہ کرنے کے نواب احمد بخش خاں ٹالتے رہے تھے۔ ان کی دستبرداری کے بعد ان کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین احمد خاں جانشین ہوئے تو مرزا کی سعی بسیار کے باوجود انھوں نے بھی بے رخی دکھائی۔ مجبوراً غالب انتہائی مایوسی اور بے سروسامانی کے عالم میں دہلی سے باہر ہی باہر فیروز پور جھرکا ہی سے کلکتہ کے سفر پر نکل کھڑے ہوئے اس لیے کہ دہلی جاتے تو قرض خواہوں کی وجہ سے گرفتاری کا ڈر تھا۔ مرزا کو سب سے زیادہ توقعات نواب احمد بخش خاں کی بزرگی اور معاملہ فہمی سے تھیں، لیکن اپنے مفادات کے لیے انھوں نے مسئلہ کو بجائے سلجھانے کے اور الجھا دیا۔ غالب کو سب سے زیادہ صدمہ انھیں کے رویے سے پہنچا تھا۔ غالب کے خسر نواب الٰہی بخش معروف جو نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی تھے ان کا انتقال بھی اسی زمانے میں یعنی 1826 میں ہو گیا جس کے ساتھ غالب کی رہی سہی امید بھی ڈوب گئی۔ نواب احمد بخش خاں کے انتقال کی خبر غالب کو مرشدآباد میں ستمبر اکتوبر 1827 کو ملی تھی۔ مشکل یہ بھی تھی کہ نواب احمد بخش خاں کے جانشین نواب شمس الدین خاں اپنے سوتیلے بھائیوں کے سخت خلاف تھے، اور شومیِ قسمت سے ان ہی بھائیوں سے غالب کے

گہرے مراسم تھے۔ ان حددرجہ پریشان کن اور مشکل حالات میں جب جگر کٹ کٹ کے خون ہو جاتا ہے اور چشم عبرت کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے، یہ قطعہ بند غزل ہوئی ہوگی۔ ملاحظہ ہو کہ سخت سنگین واقعات غزل کی جمالیاتی و ایمائی دنیا میں وقت کے کروٹ لینے کی کیا تصویر پیش کرتے ہیں اور اشعار کی خیالی پرچھائیوں سے جمی جمائی بزمِ نشاط کے پلٹ جانے کی عبرت انگیزی کا کیسا سماں ابھرتا ہے۔

غزل کے مطلع کے بارے میں خود غالب نے اپنے ایک خط میں وضاحت کی ہے:

''پیر و مرشد:

اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ مبتدا ہے، شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمتِ غلیظ، سحر ناپیدا، گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے، یعنی بجھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح موید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔ (خطوط غالب، جلد دوم، ص 843)

''پوری غزل کی تشکیل خیالی پیکروں کی ایمائیت کا شاہکار ہے اور پیکروں کے تانے بانے میں جدلیاتِ نفی تہ نشیں ہے۔ ظلمت کدے اور شب غم کے سیاق میں بساط ہوائے دل اور بزم نائے ونوش کے نشاط انگیز پیکر ابھرتے ہیں جن کی نفی دیدۂ عبرت نگاہ اور گوشِ نصیحت نیوش سے ہوتی ہے۔ محفلِ رقص و سرود میں ساقی دشمنِ ایمان و آگہی، اور مطرب رہزنِ تمکین و ہوش کی تمثال ہیں اور ہر گوشۂ بساط دامانِ باغبان و کفِ گل فروش بنا ہوا ہے۔ (لطفِ خرامِ ساقی کے جنتِ نگاہ ہونے اور ذوقِ صدائے چنگ کے فردوسِ گوش ہونے کا شعر کلکتہ پہنچ کر اضافہ ہوا) اس انتہائی جمال آگیں اور روح پرور امیجری کے بعد رات کا اندھیرا اٹھتا ہے اور صبح کے آتے آتے ہر شئے پر تاریکی چھاجاتی ہے۔ اس کے بعد

نہ وہ سرور و سور باقی رہتا ہے نہ جوش و خروش۔ فقط صحبتِ شب کے داغِ فراق کی جلی ہوئی اک شمع ہے لیکن وہ بھی بجھی ہوئی۔ غزل کی استعاراتی اور ایمائی دنیا سے واقعیت کی تطبیق کرنا تمام و کمال نہ تو ممکن ہے نہ مناسب۔ بہر حال غالب کے تخیّل زرنگار نے ہر شئے کی ایسی تقلیب کردی ہے کہ بساطِ ہوائے دل باطنی واردات رہی ہو یا تاریخ کی کروٹ، وقت کے رنگ پھیکے پڑ سکتے ہیں، لیکن غالب نے تخلیقی کرشمہ کاری کا جو نگارخانہ قائم کیا ہے اس کی اثرپذیری اور معنی پروری کبھی ماند نہیں پڑ سکتی۔

غور طلب ہے کہ کچھ ہی برسوں کے اندر اندر ولیم فریزر کے قتل میں ماخوذ ہوکر ان ہی نواب شمس الدین احمد خاں کو پھانسی کی سزا ہوتی ہے (1835)۔ اگلے دس بارہ برس کے دورانیہ میں انگریزوں کی عملداری اور دخل اندازی کے بڑھتے بڑھتے نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ کچھ ہی مدت کے بعد دل دہلا دینے والے واقعات رونما ہوتے ہیں، تاریخ کروٹ لیتی ہے، خون کا دریا امنڈتا ہے، دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجادی جاتی ہے، محلے کے محلے ویران و بے چراغ ہوجاتے ہیں، اور مغلیہ سلطنت کا آفتاب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غروب ہوجاتا ہے۔ کون کہہ سکتا ہے کہ شاعر کی چشم تخیّل جدلیاتی کرشمہ کاری سے آنے والے اندوہ ناک مناظر کی خونیں پرچھائیوں کو لرزتا ہوا نہیں دیکھ رہی تھی، یا نشاط و سرور کا جادو ٹوٹنے کی یہ فقط ایک لمحاتی کربناک تخلیقی کیفیت تھی جو کوندے کی طرح لپکی اور درد کی ایک لکیر کھینچتی ہوئی چلی گئی۔ زمانہ بدل گیا، وقت بھی بدل گیا، لیکن یہ غزل آج بھی اپنے ایمائی خیالی پیکروں سے تاریخ کے ایک عبوری دور کے ختم ہونے اور دوسرے عبوری دور کے شروع ہونے کی داستانِ درد کہہ رہی ہے، اور وقت کے ہر ایسے المیہ پر دلالت کرتی رہے گی۔'' (نارنگ، ص 400-397)

443 ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے (م)

''ہر چند کہ جو مقدمہ ہم پیش کرتے آرہے ہیں وہ بڑی حد تک واضح ہو چکا ہے اور مزید کچھ کہنے کی گنجائش بہت کم ہے، لیکن چونکہ ہم نے تاریخی ترتیب کا التزام رکھا ہے اس

کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا بھی اپنا تقاضا رکھتا ہے۔ مزید یہ کہ بغاوت 1857 سے پہلے کے چند برس ایسے تخلیقی وفور اور سرشاری کے ہیں کہ ایک کے بعد ایک ادابندی اور تاثیر سے لبریز ایسی لاجواب غزلیں ہوئی ہیں کہ دیکھتے بنتی ہے۔ ان کی داد لفظوں کے ماورا ہے۔ جو کچھ کہا جارہا ہے فقط اشارتاً ہے۔ ان اشعار کی معجز بیانی اور سحر کاری میں جدلیاتی وضع کو محسوس کرلینا ہی کافی ہے۔

''غالب کے ذہن میں جدلیات نفی جس طرح بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہے اور شعری منطق میں شعوری و غیر شعوری طور پر کارفرما رہتی ہے، اور معنی کے عین قلب میں افتراق کا بیج رکھ کر جس طرح وہ اسے بے مرکز کرتے یا معنی کی قطعیت کو پاش پاش کر کے معنی کی طرفیں کھولتے ہیں، 1853 کا یہ شعر اس کی بہترین مثال ہے۔ غالب کا تعلق قلعہ معلیٰ سے اور مغل روایت سے بھی ہے جس کے وہ امین ہیں؛ اور غالب کے مراسم انگریزوں سے بھی ہیں جن کے جلو میں وہ ایک جہانِ نو کی آمد آمد کو دیکھ رہے ہیں۔ نئی روشنی کا آفتابِ تازہ سامنے ہے۔ تاریخ کا ورق پلٹ رہا ہے۔ معنی کی شدید کشاکش دونوں مصرعوں میں ہے اور پورے شعر میں تو اس کی شدت اور بھی فزوں تر ہوگئی ہے۔ دعویٰ و دلیل کی صورت بھی ہے اور نفی اساس پیکریت کی بھی۔ / ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر / بصورت قول محال ہے۔ انسان یا تو صاحب ایمان ہوگا یا کافر۔ دونوں تو بیک وقت ممکن نہیں۔ ایمان اور کفر میں رشتہ نفی کا ہے اور دونوں باہمدگر متخالف ہیں، اسی طرح روکنا اور کھینچنا بھی باہمدگر متضاد ہیں، گویا مصرع میں دوہری نفی ہے جو باعث کشاکش ہے۔ دوسرے مصرع میں تمثیل بطور استدلال ہے کہ کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ ظاہر ہے کہ کعبہ/ کلیسا اور پیچھے/ آگے نفی مملو ہیں۔ معنی کی بے مرکزیت اور کشاکش بہ درجۂ تام ہے۔ ایمان ایک حد پر ہے کفر دوسری حد پر، اسی طرح کعبہ ایک طرف ہے کلیسا دوسری طرف۔ دونوں میں قطبیت ہے۔ معنی کا مرکز کہاں ہے، شاید کہیں نہیں۔ رد در رد سے بیچ کے عرصہ کا معنی برقیایا ہوا ہے۔ چنانچہ مطلقیت کوئی معنی نہیں رکھتی، حرکیات ہر سبب و علت کو رد کرتی ہے، اس انتہا کو بھی اس انتہا کو بھی، قلب میں مسئلہ ہے دائیں بائیں کا نقطۂ انتہا معدوم ہے۔

غالب ہر انتہا یا دائیں بائیں کو رد کرتے ہیں اور کشاکش کے نقطۂ اتصال پر ملتے ہیں بصورت آزادگی، وہ اس طرف کے ساتھ بھی ہیں اس طرف کے ساتھ بھی، لیکن پوری طرح وہ نہ اس کے ساتھ ہیں نہ اس کے ساتھ، کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے۔ تاریخ کے ایک عبوری دور کی لاینحل کشاکش پوری ایمائیت کے ساتھ یہاں ہمیشہ کے لیے ثبت ہوگئی ہے جو آئندہ بھی ہر ایسی صورت حالات پر بھرپور دلالت کرتی رہے گی۔ غالب میکانکی سیاہ و سفید کے شاعر نہیں۔ بیچ کے عرصہ کے شاعر ہیں جہاں اندھیرا اجالا بن جاتا ہے اور اجالا اندھیرا، اور جہاں نئے نئے معنی کے شرارے جلتے بجھتے رہتے ہیں۔ غالب کا ذہنی طلسمات کیا زماں و مکاں کی گردشِ مدام کی صورت نہیں کہ معنی کے جوہر کو ہر تحدید سے آزاد دیکھ سکتا ہے۔'' (نارنگ 439-440)

حالی نے مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے اور پرکھنے کے لیے اپنے عہد میں جس 'ایک جداگانہ معیار' کو مقرر کرنے کا تنقیدی خواب عرفان (ویژن) دیکھا تھا، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے 'جدلیاتی وضع اور شونیتا' کے نئے اور انوکھے متبادل تنقیدی تصور و نظریہ اور معروضی جدلیاتی اطلاقی تنقید کے ذریعہ اکیسویں صدی میں نئے عہد کے نئے اصول حقیقت (Reality Principle) کے زیر اثر صحیح معنوں میں پہلی بار نئی فکریاتی اور اطلاقیاتی سطح پر حالی کے اس تنقیدی رویا کو یکسر نیا اور انوکھا زندہ اور دھڑکتا ہوا حقیقی نوتنقیدی اور نوتعبیری پیکر عطا کردیا اور اردو کے تنقیدی ادب میں ایک نئی تواریخ کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کردی ہے۔

باب دہم 'متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' میں آگے نارنگ نشان زد کرتے ہیں۔ ''اول تو جدلیاتی شعریات جو صدیوں کی گوناگوں تخلیقی روایتوں میں پیوست رہی ہے اس کی نوعیت روحانی و ماورائی ہے، جبکہ غالب کی جدلیاتی شعریات نہ روحانی ہے نہ ماورائی، یہ ارضیت اساس اور غیر ماورائی ہے، اس کی جڑیں کہاں ہوسکتی ہیں؟ دوسرے غالب کے ذہن و شخصیت کی بنیادی خصوصیت یعنی آزادگی و وارستگی کا کیا رشتہ اس حرکیات سے ہوسکتا ہے جسے ہم جدلیاتی وضع کہہ رہے ہیں اور جو طرفگی اور معنی آفرینی کو مہمیز کرتی ہے، اور ہر معمولہ و موصولہ کے رد در رد سے آزادیِ کُلی پر منتج ہوتی ہے؛ کیا فکری اعتبار سے

بالواسطہ ہی سہی یہ شونیتا کی آزادی اور طرفیں کھولنے کے غیر ماورائی، انحرافی، ارضیاتی، جدلیاتی رویے کے مماثل نہیں؟ پھر یہ بھی کہ کیا غالب کی آزادگی و وارستگی کے پیرایے ان کے شخصی و نفسی رویوں اور ان کی شوخی و ظرافت میں گندھے ہوئے نہیں؟ اور کیا جیسے ان رویوں کی جڑیں شاعری میں پیوست ہیں، کیا ویسے ہی یہ نثر کی تخلیقیت میں بھی پیوست نہیں؟ اس لیے کہ شعریات تو ایک ہی ہے اور جدلیاتی ذہنی افتاد و تخلیقیت بھی ایک ہی ہے۔ چنانچہ ابھی سوال ایک نہیں کئی ہیں۔ ان تمام سوالوں اور مسائل سے حتی الامکان بحث کرنے اور ان کی جملہ جہات پر معروضی و تجزیاتی نظر ڈالنے کی بیش از بیش ضرورت ہے۔ غالب کا ذہن و شخصیت پیچ در پیچ اور معمائی ہے، اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ غالب کی ہر تفہیم باوجود کوشش کے تشنۂ تکمیل رہتی ہے۔ ہماری کوشش بھی تشنۂ تکمیل نہ ہو، ایسا کوئی ادّعا نہیں۔ تاہم ہمارا سفر جاری ہے، اگلے باب میں ہم غالب شعریات، شونیتا، جدلیاتی ذہنی افتاد اور آزادگی و وارستگی کے اس گرہ در گرہ اور پیچیدہ لیکن دلچسپ مبحث کے روبرو ہونے اور ان مشکل سوالات کا احاطہ کرنے کی حتی المقدور کوشش کریں گے۔" (نارنگ، ص 447)

406 ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا (م)

"یہ غزل بھی طرحداری اور آہنگ کے لوچ اور بہاؤ میں جواب نہیں رکھتی۔ مطلع میں ایک امر واقعہ کی مرقع نگاری ہے اور الفاظ موتیوں کی لڑی ہیں، لیکن غور سے دیکھیے تو حرکیات نفی بھی اپنا کام کررہی ہے۔ پری وش کا ذکر ہی کیا کم تھا، اور بیاں اپنا سونے پہ سہاگا تھا، خوبی ہی خوبی تھی، خرابی یہ ہوئی کہ اسی کے اثر سے رازداں ہی پلٹ گیا۔ رازداں تو ذات ہی تھی جو 'غیر' ہوگئی۔ رازداں اور رقیب کی کشائش ظاہر ہے۔

دردِ دل لکھوں کب تک ... اُن اشعار میں سے ہے جو ہر سیاق کے ساتھ نئے سے نیا ہوجاتا ہے۔ دوسرا مصرع، انگلیاں فگار اپنی خامہ خونچکاں اپنا، ایسا اذیت ناک اور خون میں تربہ تر امیج ہے کہ ذہن پر نقش ہوجاتا ہے۔ یہاں اُس شعر کی یاد تازہ ہوجانا فطری ہے، لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں ... الخ، جو انسان کے علوئے ہمت، سربلندی اور

آزادیِ نفس کے امتیاز و افتخار کا نشان، اور غالب کی تخلیقیت کا احتجاجی دستخط ہے۔ پہلے شعر کا دردِ دل یہاں جنوں کی حکایات میں بدل گیا ہے اور خامہ کا خونچکاں ہونا ہاتھوں کے قلم ہونے میں جو ذو معنیین ہے۔ یہ امیج غالب سے خاص ہے۔ یہاں صوتی تکرار اور غنیت بھی توجہ طلب ہے، وہ الگ سماں باندھتی ہے اور لطف و اثر کو گہرا کرتی ہے۔ ردیف میں نون غنہ اور نون کی تکرار ہے، شعر میں لکھوں، جاؤں، دکھلادوں سب مضارع ہیں اور غنیت سے لبریز ہیں، عجیب اتفاق ہے کہ مطلع کی موسیقیت میں 'ز' کا سُر سات بار لگا ہے، جبکہ زیرِنظر شعر، درد دل لکھوں کب تک ... میں از اول تا آخر غنیت کا تواتر ہے اور نون، نون غنہ کی آواز کی پتّی آٹھ نو بار لگی ہے، م بھی غنائی ہے، سو دس بار۔ نیز 'ک' 'گ' کی ضربیں بھی بار بار آتی ہیں، بار خاطر نہ ہو تو ملاحظہ طلب ہے کہ دردِ دل، دکھلا دوں میں دال، خون اور خامہ میں خ، انگلیاں اور فگار میں گ، یہ سب اتفاقی سہی۔ لیکن غالب کے ذہن کی اندرونی موسیقیت پر دال ہے اور کہنے کی ضرورت نہیں کہ جو حضرات سمجھتے ہیں کہ شعر کے سریع التاثیر پھڑکتے ہوئے آہنگ اور پُرکیف معنویت میں صوتیت کی کوئی حیثیت نہیں، انھیں جاننا چاہیے کہ ایسا بھی نہیں، سچ تو یہ ہے کہ آوازیں بولتی بھی ہیں اور آہنگ کو اپنے رنگ میں رنگتی بھی ہیں۔

مقطع کا تہ نشیں جذبہ جس کی تقلیب ہوئی ہے یہ ہے کہ زمانہ اربابِ کمال کا دشمن ہے۔ غالب اس کی نفی خود اپنی تکذیب سے کرتے ہیں جو طنز و تعریض کا خاص پیرایہ ہے کہ ہم نہ تو کسی ہنر میں یکتا تھے نہ دانا تھے ناحق زمانہ نے ہم سے دشمنی کی۔ اصل معانی اس کا معکوس ہیں یعنی یکتائے روزگار اور دانائے راز ہونے کا اثبات کرنا، تبھی تو زمانہ دشمن ہوا کرتا ہے۔'' (نارنگ، ص 426-425)

429 نکتہ چیں ہے غمِ دل اُس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے (م)
میں بلاتا تو ہوں اُس کو مگر اے جذبۂ دل
اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے (م)

غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے (م)

430 اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے (م)

بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بَنائے نہ بنے (م)

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے (م)

''یہ بے پناہ غزل بھی غالب کے تخلیقی وفور کے زمانے کی یادگار ہے۔ منشی نبی بخش حقیر جن کی سخن فہمی کے غالب عاشق تھے، ان کے نام 8 جنوری 1853 کے ایک خط میں اس غزل کا ذکر ہے۔ اہم یہ نہیں کہ یہ غزل کب لکھی گئی، اہم یہ ہے کہ غالب نے اس نہایت اہم اور لطیف اور حرکیات نفی سے لبریز غزل کا پہلا مخاطب صحیح نبی بخش حقیر کو سمجھا جن کی نکتہ سنجی اور سخن فہمی کے وہ بہت قائل تھے۔ مرزا نے ان کی نسبت منشی ہرگوپال تفتہ کو ایک فارسی خط میں لکھا تھا ''خدا نے ایک ایسے شخص کو میرے پاس بھیجا جس نے میری اندھیری رات کو روشن کردیا۔ اس نے ایک ایسی شمع روشن کی جس کی روشنی میں میں نے اپنے کلام کی خوبی جو تیرہ بختی کے اندھیرے میں خود میری نگاہ سے مخفی تھی دیکھی۔ میں حیران ہوں کہ اس فرزانۂ یگانہ کو کس درجہ کی سخن فہمی اور سخن سنجی عنایت ہوئی ہے، حالانکہ میں شعر کہتا ہوں اور شعر کہنا جانتا ہوں، مگر جب تک میں نے اس بزرگوار کو نہیں دیکھا یہ نہیں سمجھا کہ سخن فہمی کیا چیز ہے اور سخن فہم کس کو کہتے ہیں...'' (یادگار، ص 82)

یادگار غالب سے شرحیاتی تفہیم غالب تک کے بعد اردو نقد و ادب میں یہ پہلا شعریاتی معجزہ رونما ہوا ہے کہ سب سے بڑے سخنور غالب اور سب سے بڑے سخن فہم دانائے رازمرادی قاری (Implied Reader) جو اپنے عہد کی زبان کے دستور (Code) کے سب سے بڑے ماہر صوتیات، ماہر لسانیات اور ماہر اسلوبیات ہیں، اکیسویں صدی کی

دوسری دہائی کے مابعد جدید تواریخی تناظر میں سخن شناسی، سخن فہمی اور سخن سنجی کے حسین و زریں دورانیہ میں ہم ان کی روح سے نہ صرف غیر رسمی مصافحہ بلکہ عینی معانقہ کررہے ہیں۔

نارنگ صاحب کی نکتہ رس اور موشگاف قرأت اور بازقرأت کو ملاحظہ فرمائیں۔

''غالب کے معاصرین میں وہ شعرا جن کو اپنی اردو دانی اور محاورہ بافی پر ناز تھا، ان کی اردو بھی غالب کی اس اردو کے سامنے دکانِ بے رونق نظر آتی ہے۔ غالب کی اس دور کی اردو جو سلاست، روانی اور کاٹ میں چھری کی طرح اور معنی آفرینی و تہ داری میں معشوق کے طرۂ پُر پیچ وخم کی طرح ہے، بیساختگی اور جزالت میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ اول تو ردیف ہی نفی پیوست ہے بنائے نہ بنے، بنائے نہ بنے، جو عرف عام کی توقع کو رد کرتی ہوئی چلتی ہے اور ہر توقع سے نئی توقع ابھرتی ہے جو لطف و ندرت اور انبساط و نشاط کی راہ کھولتی ہے۔ ایجاز و اختصار بھی ایسا کہ زبان نچڑ جاتی ہے اور صفائی و آبداری بھی ایسی کہ ہر فعل بیساختہ محاورہ کے درجے پر آجاتا ہے۔

''معشوق نکتہ چیں ہے اور بات بات پر بات کاٹتا ہے لیکن ہم بھی غم دل سنائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس کا بات کاٹنا اور ہمارا اپنی بات کہے بغیر نہ ماننا، گویا پہلے ہی مصرع سے جدلیاتی کشاکش کا منظرنامہ مرتب ہوجاتا ہے، /کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے/ دوسرے مصرع میں فعل بننا تین بار آیا ہے اور متعدی یعنی بنانا اپنے لازم یعنی بننا سے منقلب ہوا ہے۔ کیا بنے بات استفہام انکاری ہے اور بات بنائے نہ بنے نفی درنفی ہے۔ یہ غزل افعال کی صوتی اور معنوی کرشمہ کاریوں کا نگارخانہ ہے۔ میں بلاتا تو ہوں ... بلانا اور آنا میں دو رخا تضاد ہے۔ دوسرے مصرع میں اپنے بلانے کو رد کیا ہے کہ کاش/ اس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے/ یہ اردو ہندی colloquial زبان کی چٹک اور داخلی ساخت ہے، اور اس کی کرشمہ کاری غالب کے جادوئی لمس سے کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ پہلے مصرع کو بھی نظر میں رکھیں تو بلاتا، جذبہ (دل)، بَن (جائے) بِن (آئے) (نہ) بنے، گویا 'ب' کی آواز کی تکرار نفی کی تال پر رقص کناں ہے۔ اگلے شعر میں چھپائے نہ بنے یعنی چھپائے نہ چھپنا، جو حسن کی اداؤں میں وہ خاص ادا ہے جس کا وار خالی نہیں

جاتا۔ معشوق کے خط کی خصوصیت اس کی رازداری میں ہے، اور کشاکش اس رازداری کے افشا میں ہے جو باعثِ رسوائی ہے۔

''اس نزاکت کا برا ہو... میں کمال یہ ہے کہ نزاکت کے رد سے نزاکت کی داد دی ہے۔ یعنی اُن کا بھلا ہونا ہی بھلا نہ ہونا ہے کہ/ ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے/ پہلے مصرع میں جس طرح / بھلے ہیں/ کو/ برا ہو/ سے پلٹ دیا ہے، اسی طرح / ہاتھ آویں/ کی تقلیب / ہاتھ لگائے نہ بنے/ سے کی ہے۔ زبان کو سہج اس طرح سے گھما دینا اور لطف معنی کو کہاں سے کہاں پہنچا دینا غالب کے کمالات شعری میں سے ہے۔

''مقطع قول محال پر مبنی ہے اور ضرب المثل کا درجہ اختیار کر چکا ہے کہ آگ یوں تو لگانے سے لگتی اور بجھانے سے بجھتی ہے، لیکن عشق وہ آگ ہے کہ نہ لگانے سے لگتی ہے، اور نہ بجھانے سے بجھتی ہے۔ معمولہ یعنی روایتی تصور کی تقلیب کی ہے کہ یہ آگ کچھ اور ہی آگ ہے۔ غالب کا کلام ترکیب سازی کا اعجاز تو ہے ہی، لیکن جب وہ زمینی اور بھاشائی عنصر colloquial کو ہاتھ لگاتے ہیں تو اس میں بھی جادو بھر دیتے ہیں۔''
(نارنگ، ص 436-434)

430 کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے (م)

''پردہ چھوڑنا اور اٹھائے نہ بننا کے حسنِ معنی میں جدلیات نفی کارگر ہے۔ کائنات کو بطور حجاب تصور کرنا روایتاً چلا آتا ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں، لیکن پردہ اٹھنے نہ اٹھنے کے عین مقامِ نفی سے یہ کہنا کہ/ کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے/ معنی کی طرفیں کھولنا اور جواب کو undefined چھوڑ دینا ہے جو غالب کا خاص انداز ہے۔''
(نارنگ، ص 436)

430 بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے (م)

نارنگ صاحب نے نہ جانے کیوں بظاہر اس معمائی شعر کو نظرانداز کر دیا ہے جبکہ

بباطن یہ سہل ممتنع کی معراج ہے۔ انا کا بوجھ سر کا سب سے بڑا بوجھ ہوتا ہے۔ وفورِ عشق میں آدمی انا سے خالی (شونیہ) ہوجاتا ہے تو اچانک بیکراں سرمستی کے عالم میں پہنچ جاتا ہے اور نہایت فطری طور پر چند لمحوں کے لیے زمین اور زماں (Time and Space) کے بوجھ سے بھی خالی ہوجاتا ہے تو اسی لمحہ کسی بھی نوعیت کے کام کا بوجھ بھی ختم ہوجاتا ہے۔ وہ کام بھی موج، مستی اور ترنگ بن جاتا ہے۔ آدمی متحیر ہوکر محسوس کرتا ہے کہ وہ جنت میں پہنچ گیا ہے۔ حضرت عیسیٰ سے اُن کے حواریوں نے دریافت کیا تھا کہ بہشت کی کیا تعریف ہے؟ انھوں نے برجستہ جواب تھا: There will be time no longer (وہاں وقت نہیں ہوگا)۔

437 دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں (م)
دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہگزر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں (م)
جب وہ جمالِ دلفروز صورتِ مہرِ نیمروز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منھ چھپائے کیوں (م)
قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (م)
واں وہ غرورِ عزّ و ناز یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں (م)

438 ہاں وہ نہیں خداپرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں (م)
غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں (م)

''ہم برابر دیکھتے آرہے ہیں کہ ایسی رواں دواں زمینوں میں نفی کی حرکیات سے بدیع گوئی کا حق ادا کرنا اور معنی کی طرفیں کھول دینا غالب کا خاصہ ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سوالیہ /کیوں/ میں شائبہ نفی کا ہے، /کوئی ہمیں ستائے کیوں/ غیر ہمیں اٹھائے کیوں/ یعنی کسی کو ہمیں ستانے کا حق نہیں، یا غیر کو ہمیں اٹھانے کا حق نہیں۔ مطلع میں دل کی افتراقیت سنگ وخشت سے اور رونے کی ستانے سے ہے جس میں رکن دوم کو رد کردیا ہے۔

بیٹھے ہیں رہگزر پہ ہم ... غزل کی شعریات میں ذلت و رسوائی بمنزلہ سعادت کے ہے جو بجائے خود ذلت و رسوائی کی تقلیب ہے۔ دیر، حرم، در، آستاں چاروں میں نسبت نفی ہے جس سے رہگزر کا اثبات نمایاں ہوجاتا ہے۔

جدلیات نفی /نظارہ سوز/ میں ہے، یعنی جب دل کو منور کردینے والا حسن مہرِ نیمروز کی مثال ہو اور شدتِ تابِ حسن سے نگاہیں خیرہ ہوئی جاتی ہوں، تو خیرگیِ نظر بجائے خود پردہ ہے مگر حسن کو پردے کی ضرورت کہاں۔ معنی کا تناؤ /نظارہ سوز/ بمعنی خیرگیِ نظر اور /پردے/ میں ہے۔

'غم سے نجات پائے کیوں' بمعنی غم سے نجات نہیں پائی جاسکتی۔ یعنی غم لازمۂ حیات ہے۔ مگر غالب کو تو اپنی بات انوکھی وضع سے اور پیچ در پیچ رکھنا ہے۔ چنانچہ پہلے قولِ محال قائم کرتے ہیں، ویسے تو زندگی زندگی ہے اور غم غم، دونوں الگ الگ ہیں لیکن غالب کہتے ہیں کہ زندگی اور غم دونوں ایک ہیں۔ اس کے بعد استدلال لاتے ہیں کہ جب تک انسان زندہ ہے غم سے نجات نہیں پاسکتا۔ غم سے نجات نہ پانے کا رد موت سے کیا ہے۔ شعر جدلیاتی وضع کا کرشمہ ہے۔

واں وہ غرورِ عزّ و ناز ... دونوں مصرعوں میں دو دو مقدمات ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی ردتشکیل ہیں۔ کہاں اور کیوں دونوں نفی اساس ہیں۔ راہ میں پاسِ وضع کی وجہ سے نہ ملنا اور غرورِ عزّ و ناز کی وجہ سے بزم میں نہ بلانا دونوں ایک دوسرے کے مدمقابل ہیں اور معنی کو کشاکش میں لے آتے ہیں جو بجائے خود جمالیاتی عمل ہے اور باعث لطف ہے۔

ہاں وہ نہیں خدا پرست ... میں خدا پرست اور بے وفا میں تناؤ ہے، اور دین و دل عزیز رکھنے کی نسبت خدا پرستی سے ہے جن دونوں کا رد مقصود ہے۔ گلی کی نسبت بے وفا سے ہے جو وجہِ کشاکش ہے۔

مقطع کی تعلّی معکوس بھی نفی کا پہلو رکھتی ہے جو وضعِ تعریض ہے۔ ایک طرف غالبِ خستہ ہے، نفیِ مجسم جس کے بغیر کوئی کام بند نہیں۔ دوسری طرف دنیا ہے جس کی آہ و زاری، بے چارگی اور خستگی سے تناؤ کے رشتے میں ہے، ورنہ آہ و زاری سے مانع آنے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ شعر کا لطف اس کی نفی اساس تشکیل اور ردِ تشکیل میں ہے۔" (نارنگ، ص 436-438)

382 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی (م)

شق ہوگیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ
تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر گئی (م)

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی (م)

دیکھو تو دلفریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی (م)

نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی (م)

383 مارا زمانے نے اسداللہ خاں تمھیں
وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی (م)

"غالب 1829 میں کلکتہ سے لوٹنے کے بعد اردو دیوان کی تیاری میں منہمک ہوجاتے ہیں۔ یہ غزل 1833 کی ہے جب متداول اردو دیوان کا انتخاب تقریباً تیار ہے۔ اس زمانے کا کم و بیش ہر شعر انتخاب میں آتا ہے اور کوئی قلمزد نہیں ہوتا۔ اس غزل میں بادۂ

شبانہ کی سرمستیوں اور لذتِ خوابِ سحر کے خیالی پیکر عشقِ ارضی کے سیاق میں ہیں۔ مطلع میں دل وجگر دونوں کو رضامند کرنے کا اشارہ ہے۔ معاً بعد سینے کے شق ہوجانے اور زخم جگر کے کھلنے کا منظر ہے، تیسرا شعر وہ بادۂ شبانہ ... اس اندوہناک اندرونی کیفیت کو گہراتا ہے۔ اگلا شعر امیج سازی اور حسن کاری کا کرشمہ ہے، اگرچہ نقشِ پا باعث خاک پر ثبت ہونے کے جامد ہے، لیکن غالب نے موجِ خرامِ یار کی رعایت سے اُسے متحرک کردیا ہے۔ نظارے نے بھی کام کیا... استعارہ سازی کی طرفگی میں جواب نہیں رکھتا۔ نظارے کی تقلیب نقاب سے کی ہے جو غالب کے جدلیاتی اندازِ خاص کے مطابق بطور قولِ محال کے ہے۔ اس کا جواز یہ کہہ کر فراہم کیا ہے کہ بقعۂ نور نظروں کو خیرہ کردیتا ہے، یہاں نظارے سے پیدا ہونے والی مستی کا یہ عالم ہے کہ نگاہ رخ پر بکھر گئی ہے اور نظارہ بجائے خود نقاب بن گیا ہے۔ مقطع میں ایک بار پھر اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی میں گہری کیفیت یاس ونفی ہے کہ بساط نائے ونوش تہ ہوچکی ہے۔ (نارنگ، ص 404)

386 زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے (م)

''شعر کا کمال دوسرے مصرعے کی بے ساختگی میں ہے جیسے صدف سے موتی نکل آیا ہو۔ لگتا نہیں لیکن زیریں ساخت میں نفی کارگر ہے کہ کاش کوئی خدا ہوتا تو ہم دکھوں سے بھری ایسی ناقدری کی زندگی تو نہ جیتے۔ 'اس شکل سے گزری' کی ایمائیت اور 'ہم بھی کیا یاد کریں گے' کے احساس محرومی نے شعر میں نشتریت پیدا کردی ہے۔ خدا کا ہونا دلالت کرتا ہے اس کے رحیم وکریم ہونے پر، لیکن اگر ایسا ہے تو پھر کیسے اس نے ہماری کوئی مدد نہ کی۔'' (نارنگ، ص 405)

389 وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر

نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے (م)

''روایت میں جتنے بھی مثالی کردار ہیں، ان سے شعر کے میرافسانہ کا اپنی برتری ثابت کرنا یا ان کی بڑائی کو ردتشکیل کرنا غزل کی شعریات کا لازمہ ہے۔ لیکن غالب نے

اپنی مخصوص شعری منطق (مبنی بہ نفی) سے نرالی بات پیدا کی ہے۔ خضر عمرِ جاوداں رکھتا ہے، یہ روایتاً تو سچ سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل ایسا نہیں ہے (کیونکہ دکھائی نہیں دیتا) اور ہم کہ فانی ہیں یعنی نہیں ہیں، لیکن اصل میں ہیں اس لیے کہ دکھائی دیتے ہیں۔ گویا انسان کے مقابلے پر خضر کے چور ہونے کا جواز پیدا ہوگیا، اور وہ بھی آج یا کل کے لیے نہیں بلکہ عمرِ جاوداں یعنی ہمیشہ کے لیے۔ انسان جو محدود حیات فانی رکھتا ہے منطق شاعرانہ سے خضر پر اس کی برتری ثابت کرنے سے مضمون میں ندرت و طرفگی پیدا ہوگئی۔" (نارنگ، ص 403-405)

392 لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں (م)

"لاکھوں لگاؤ... ہم پہلے اشارہ کر آئے ہیں کہ اس شعر کا شمار حالی نے غالب کے ان اشعار میں کیا ہے جن کو زبان و بیان کا کرشمہ کہنا چاہیے۔ حالی لکھتے ہیں: ایک دفعہ کہیں آزردہ نے یہ شعر سنا اور وجد کرنے لگے، "متعجب ہوکر پوچھا، یہ کس کا شعر ہے، کہا گیا مرزا غالب کا۔" چونکہ وہ مرزا کے فقط صاف اور سریع الفہم اشعار کو پسند کرتے تھے اور اکثر ان کا کلام سن کر الجھتے تھے اور ان کی طرز کو نام رکھتے تھے، غالب کا نام سن کر فرمایا۔ "اس میں مرزا کی کیا تعریف ہے، یہ تو خاص ہماری طرز کا شعر ہے۔" (یادگار، ص 134) پری گارنا لکھتی ہیں، "سچ پوچھیے تو یہی شعر ہم کو مبہم اور پیچیدہ دکھائی دیتا ہے، لیکن حالی اس کو سہل ممتنع کی ایسی عمدہ مثال قرار دیتے ہیں جس سے آزردہ بھی دھوکا کھا گئے۔ (پری گارنا، ص 133) حالی لکھتے ہیں "دوست کی لاکھوں لگاوٹیں ایک طرف اور ایک نگاہ کا چرانا ایک طرف ... اگر الفاظ کی طرف دیکھیے تو تعجب ہوتا ہے کہ کیونکر ایسے دو ہم پلہ مصرع بہم پہنچ گئے جن میں حسنِ ترصیع کا پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے۔" (یادگار، ص 134)

عاشق و معشوق کی نفسیات اور اس کی تصویر کشی برحق، دو ہم پلہ مصرعوں کا بہم پہنچنا اور حسنِ ترصیع کی جو داد حالی نے دی ہے وہ بھی جواب نہیں رکھتی، لیکن مسئلہ ذرا ہٹ کے بھی ہے۔ اس تبصرہ کے آخر میں حالی نے یہ بھی لکھا ہے اور صحیح لکھا ہے "مگر فی الحقیقت یہ شعر

بھی معناً و لفظاً ویسا ہی اچھوتا اور نرالا ہے جیسا کہ مرزا کا تمام کلام کسی سے میل نہیں کھاتا۔ جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے یہ اسلوب بیان آج تک اس عمدگی کے ساتھ کسی کے کلام میں نہیں دیکھا گیا۔'' (ایضاً، ص 134)

ہمارا مسئلہ بس اس اسلوب بیان یا اس کے نرالے پن یعنی مرزا کی طرفگی خیال یا تخلیقی عمل کے اس پیرایے یا نہج کو سمجھنا ہے کہ جس کے چھوتے ہی خیال اچھوتا یا بیان نرالا اور انوکھا ہو جاتا ہے، اور وہ چراغانِ معنی ممکن ہو جاتا ہے جس کی داد حالی نے دی ہے۔ شعر کی خوبی حدِ بیان سے باہر ہے، اس کا ذکر ہم پہلے بھی کر آئے ہیں۔ اس کا مزید تجزیہ کرنا اس کی لطافت کا خون کرنا ہے۔ سرِدست بس اتنا غور کر لینا کافی ہے کہ شعر میں معنی آفرینی کی جو پرلطف فضا دو اسمائے فعلیہ 'لگاؤ' اور 'بناؤ' اور ان کے تلازمات شعری کے مابین کشاکش اور تناؤ کی جدلیاتی حرکیات سے وجود میں آئی ہے، کیا وہ کسی اور (شعوری/ لاشعوری) شعریاتی تخلیقی عمل سے ممکن ہے؟'' (نارنگ، ص 409-407)

428 نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے (م)

''قول محال کے بارے میں یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ ایسا انوکھا قول جو اپنی نفی یا نفی کی نفی پر مبنی ہو لیکن در پردہ منطق شاعرانہ کی رو سے صحیح ہو یا صحیح معلوم ہو۔ شاعری میں سارا کمال اسی انوکھی شعری منطق یا دلیل لانے کا ہے، اور غالب اسی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ ہر کس و ناکس آزادی کا خواہاں ہے، قفس آزادی اور آرام کی نفی ہے۔ قول محال قائم کرنے کے لیے غالب پہلے تو اس نفی کی نفی کرتے ہیں یعنی قفس جو قید اور تکلیف کی جگہ ہے، اس کو آرام کی جگہ قرار دیتے ہیں۔ اور شاعرانہ منطق سے جواز یوں لاتے ہیں کہ آرام کی جگہ اس لیے کہ قفس میں نہ تو صیاد کا ڈر ہے اور نہ تیر کا۔ اس لیے قفس کی قید باعثِ رنج و محن نہیں بلکہ باعثِ آرام و سکون ہے۔ یہ وہی رنج کو رنج سے اور درد کو درد سے رد کرنے یعنی بے اصل قرار دینے والی بات ہے۔ غور طلب ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتِ نفی کا تفاعل ان کی شعری عدم تقلید یعنی روشِ عام سے ہٹ کر چلنے کی خواہش کا

نتیجہ ہے یا خود اس کا جوہر ان کی افتادِ ذہنی میں پیوست ہے، یا شاید دونوں ہی ہیں کہ دونوں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔" (نارنگ، ص 433)

423 گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا (م)

"جیسا کہ پہلے کہا گیا غالب اکثر شعری تشکیل کو حرکیاتِ نفی سے برقیا دیتے ہیں۔ کہتے ہیں اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن دوست کا فریب کیوں کھاؤں۔ یہاں لفظ دیوانہ سے بھی مقصود دیوانہ پن نہیں بلکہ یک گونہ فرزانگی ہے، جبکہ وہ دوست بھی جس کا فریب کھانا منظور نہیں شاطر ہونے میں کم نہیں، یعنی ہاتھ میں تو فقط نشتر کھلا ہے (غمزہ و ادا کا) لیکن آستیں میں دشنہ پنہاں ہے (حسن کی جلوہ سامانی کا)۔ کھلا اور پنہاں کی کشاکش سے امیج کہاں سے کہاں پہنچ گیا، مصرع چلتا ہوا جادو بن گیا ہے۔ دوست کی جدلیت اساس تصویر کشی میں محبوب کی فریب کاری کے تئیں طنز کی کرشمہ کاری اور دیوانگی کی ہشیاری کے خیالی پیکر اپنا جواب نہیں رکھتے۔" (نارنگ، ص 430-429)

406 مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تو نے وہ گنج ہائے گرانمایہ کیا کیے (م)

"گنج ہائے گرانمایہ اور خاک میں قطبیت ظاہر ہے۔ خاک نے خزانوں کو مٹی میں رول دیا یا پنہاں کردیا یا چھپا دیا۔ اسی لیے خاک کو لئیم کہا گیا ہے۔ لئیم کی دوہری نسبت خاک سے اور تخالف گنج سے ظاہر ہے جس نے شعر کو شعر بنادیا ہے۔ یہ موضوع پہلو بدل بدل کر کئی اشعار اور خطوط میں بھی آیا ہے کہ یہ زمین کیسے کیسے گل اندام پری پیکروں اور مہ وشوں کو نگل گئی اور اُن کا نام ونشان بھی مٹا دیا۔" (نارنگ، ص 424)

448 قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا (م)

"یہ شعر 'عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا' کی قبیل کا ہے لیکن منطق معکوس ہے، یعنی اس میں روایتی نظریۂ فنا (مایا) کو subvert کیا ہے اور نفی کی نفی کرتے ہوئے اثبات

قطرہ کا کیا ہے نہ کہ دریا کا، کہ دیدۂ بینا (یا عرفان/گیان کی آنکھ) وہ ہے جو قطرے میں دریا کو اور جُزو میں کُل کو دیکھ سکے، یعنی موجود میں ناموجود کا تصور کرسکے۔ شعر کا لطف ادراکِ حقیقت کے انوکھے زاویے اور دیدۂ بینا کے چیلنج میں اور فنا کی نفی میں ہے، یعنی یہاں پیش منظر میں قطرہ یا جُزو ہے اور اسی کی آگہی مقدم ہے۔ یہ روایتِ عام کی ردتشکیل ہے۔''

449 لاگ ہو تو اُس کو ہم سمجھیں لگاؤ

جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا (م)

''لاگ' اور 'لگاؤ' دونوں لگنا سے ہیں۔ غالب کا کمال ہے کہ ان کا ذہن حاضر و غائب کئی کئی معنی کا بیک وقت تصور کرلیتا ہے اور سامنے کے سادہ سے لفظ کو شق کرکے وہ جس طرح اس کو دوطرفہ گھما دیتے ہیں، یا دوطرفگی پیدا کردیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لاگ بمعنی چھیڑ چھاڑ، لگاؤ بمعنی تعلقِ خاطر۔/ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ/ ہم صوتیت کا بھی اپنا لطف ہے لیکن جس طرح نفی کو مبدل بہ توقع کیا ہے، اور پھر اگلے مصرع میں نفی کی نفی کی ہے، نہ صرف نکتہ آفرینی کا حق ادا ہوگیا ہے، شعر سحر و اعجاز کے رتبے پر پہنچ گیا ہے۔'' (نارنگ، ص 444-443)

398 نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا (م)

''عجب و غریب شعر ہے۔ یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر سہل ممتنع ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ شعر میں چار ٹکڑے ہیں، چاروں نفی اساس ہیں اور چاروں مل کر اس حرکیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔ پہلا ٹکڑا بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے ٹکڑے میں اسی قول کو بالا قرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ میں کی نسبت کچھ سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا

ہوتا۔ یعنی 'کچھ' ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں 'ہونا' (to be) کی فعلیہ شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معمائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو بجائے خود ابداع و نادرہ کاری کی کُنہ ہے۔ دیکھا جائے تو 'تھا' بھی 'ہونا' ہی کی قبیل سے ہے (بطور ماضی)۔ اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہونا' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہونا 'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔/ کچھ نہ ہوتا// میں نہ ہوتا/ مقابل ہے/ خدا ہوتا/ کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شونیہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شونیہ تک ہی جاسکتا ہے۔ (اور یہی عینِ آگہی اور احساسِ آزادی ہے)۔'' (نارنگ، ص 416-415)

397 یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا (م)
ترے وعدے پر جیے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا (م)

398 کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا (م)
غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا (م)
کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شبِ غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا (م)

''یہ سب غزلیں جن کا ذکر آرہا ہے متداول دیوان کے دوسرے ایڈیشن کے آس پاس کی ہیں جو 1847 میں شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب کی تخلیقی زندگی مہرِ نیمروز کی مثال پیش کررہی ہے۔ اسی زمانے میں غالب اپنا پہلا اردو خط تفتہ کو لکھتے ہیں (1847)۔ نبی بخش حقیر سے اردو خط کتابت بھی اسی زمانے میں شروع ہوتی ہے (1848)۔ کلیاتِ نظمِ فارسی چھپ چکا ہے (1845)۔ فارسی نثر کی کتاب پنج آہنگ آنے

والی ہے (1849)۔ غالب کی شہرت اور قبولیت روز افزوں ہے۔ اور اگلے برس 1850 میں قلعہ معلیٰ سے نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب بھی عطا ہونے والا ہے، لیکن یہ رونق چند روزہ ہے کہ 1857 میں تاریخ ایک انتہائی درخشاں اور یادگار دور پر پردہ گرانے والی ہے اور یہ شمع بھڑک کر بجھ جانے والی ہے۔ تاہم یہ زمانہ مرزا کے اردو کی طرف ایک بار پھر متوجہ ہونے اور اردو کے ذریعے اپنی تخلیقی عظمت کی بلندیوں کو چھونے کا بھی ہے۔

اردو کے جس جمالیاتی وفور، لوچ اور رچاؤ کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا وہ اس دور کی اکثر غزلوں میں ملتا ہے۔ عشق کی نارسائی اور شکستِ آرزو کی کیفیت مندرجہ بالا پوری غزل میں جاری و ساری ہے جسے ردیف ہوتا (انتظار ہوتا، اعتبار ہوتا، جگر کے پار ہوتا) نے عدمِ تکمیل کے احساس کی داخلی وحدت کے گلدستے میں باندھ دیا ہے جو بجائے خودنفی اساس اور مبنی بر کسک ہے۔ پوری غزل میں مکالمے کا آہنگ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ غزل کی جملہ ساخت میں کلمۂ شرطیہ ''اگر'' یا اس کا مرادف ''گر'' یا ''جو'' بار بار آئے ہیں جن سے آرزو اور شکست آرزو کی کیفیت گہری ہوگئی ہے۔'' (نارنگ، ص 415-414)

443 ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے (م)

444 ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے (م)

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے (م)

444 کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے (م)

''یہ ایک اور لاجواب غزل ہے جس کے لفظ چلتا ہوا جادو ہیں۔ اس میں تاکید ایسے اسمیہ افعال پر ہے جو /نکلنا/ سے مل کر بنے ہیں، چنانچہ جدلیات نفی میں بھی زیادہ تفاعل ان تصورات کا ہوگا جو 'نکلے' کے لاحقے کی مدد سے منقلب ہوں گے، دم نکلے، کم نکلے، پیچ وخم

نکلے، حسرتِ تیغِ ستم نکلے۔ مطلع حسنِ بیان کے اعتبار سے عدیم المثال ہے۔ پہلے مصرع میں خواہشوں کی کثرت کا ذکر کیا ہے کہ ہر خواہش ایسی ہے کہ جان نکلتی ہے۔ دم نکلے، کم نکلے، دونوں فعلیہ محاورے ہیں۔ دیکھا جائے تو خواہش زندگی کا استعارہ ہے، دم نکلے زندگی کی نفی ہے۔ لیکن لطفِ بیان کی کلید دوسرے مصرعے میں ہے اور اس میں فعل نکلے نکلے کی نفی مملو بتکرار بھی ہے، یعنی / بہت نکلے مرے ارمان / لیکن پھر بھی کم نکلے / اس 'کم نکلے' میں نفی کی ذرا سی چھوٹ نے شعر کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔

یہاں بھی پہلے توقع باندھی گئی ہے، پھر بدلیل اس کا رد کیا ہے، یعنی وہ ہمارے حال پُر ملال کی داد کیا دیں گے، وہ ہم سے بھی زیادہ جور و جفائے زمانہ کا شکار نکلے۔ نکلے میں کچھ انکشاف کی کیفیت بھی ہے جو توقع کو پلٹنے میں مدد دیتی ہے۔ یہاں ردِ تشکیل / ہم / کی نہیں بلکہ / جن / کی ہے۔

جینا اور مرنا دونوں ایک دوسرے کی نفی ہیں، محبت اس نفی کی نفی ہے یعنی محبت میں جینے اور مرنے کا فرق نہیں رہتا۔ یہ بمنزلہ قول محال ہے یا بطور معمہ۔ حل دوسرے مصرع میں ہے شعری منطق کے بل پر جو کارگر ہی تبھی ہو سکتی ہے جب نفی اساس ہو۔ محبت میں جینے مرنے کا فرق کالعدم اس لیے ہو جاتا ہے کہ / اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں / / جس کافر پہ دم نکلے /۔

مقطع زبان کی تقلیب اور فعل کو پلٹ دینے کا معجزہ ہے۔ پہلا مصرع جو 'کہاں' سے شروع ہوتا ہے بطور چیستاں ہے اور دوسرا جو 'پر' (اتنا جانتے ہیں) سے شروع ہوتا ہے، وہ بطور حل ہے:

(کہاں) میخانے کا دروازہ	::	اور	(کہاں) واعظ
(کل) وہ جاتا تھا	::		(کہ) ہم نکلے

'جاتا' اور 'نکلے' جیسے معمولی لفظوں سے غالب نے ابداع کا جو کمال دکھایا ہے اور شعر میں شوخی کی جو ترنگ بھر دی ہے اور طنز کی جو چٹکی لی ہے وہ غالب ہی کا حق ہے۔" (نارنگ، ص 440-441)

447 درد مِنّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا (م)
ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا (م)
کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (م)
جان دی دی ہوئی اُسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا (م)

''آخری حصہ کی ان غزلوں میں کوئی شعر قلمرو نہیں ہوتا، ہر شعر انتخاب اور لاجواب ہے۔ اچھا ہونا کون نہیں چاہتا۔ درد دوا کے لیے ہے اور دوا درد کے لیے۔ درد کا دوا سے اچھا ہونا، درد کا روایتی مفہوم ہے۔ معلوم ہے کہ روایتی معنی محدود اور اکہرا ہوتا ہے۔ غالب کی روشِ خاص روایتی یعنی معمولہ معنی (یا کلیشے) کی تحدید کو توڑنے یا چیلنج کرنے کی ہے، تاکہ نئی اور انوکھی بات کا در وا ہو۔ نفی کی حرکیات سے سامنے کی بات میں پیچ پڑ جاتا ہے یا آویزش پیدا ہوتی ہے جو بجائے خود معنی کی نادرہ کاری کا در کھولتی ہے۔ یاد رہے معنی کی دیریابی اس کی دُریابی ہے۔ غالب کہتے ہیں/ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا/ بظاہر قول محال ہے، بات اتنی نہیں کہ تخالف اچھا اور برا میں ہے، نفی سادہ دو جگہ ہے جس نے مصرع کو سادہ نہیں رہنے دیا۔ ذرا نفی کو ہٹا کر پڑھیں:

میں نہ اچھا ہوا = تکلیف میں رہا

برا نہ ہوا = اچھا ہوا

کلمۂ نفی کے ہٹا دینے سے جملہ صاف ہوگیا، اشکال جاتا رہا۔ لیکن ساتھ ساتھ معنی کی ندرت اور شعریت بھی غائب ہوگئی اور معنی محدود، اکہرا یعنی بے جان اور سپاٹ ہوگیا۔ نفی اساس حرکیات بدیع گوئی میں کیسی کیسی طلسم کاری کرتی ہے اس کا جیسا شعوری و لاشعوری احساس غالب کو تھا یا جیسا ہم اشارہ کرتے آئے ہیں کہ جس طرح یہ غالب کی

افتادِ ذہنی میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے وہ غالب ہی کا حصہ ہے۔ وہ کس طرح اس کے ذرا سے مس سے سامنے کی بات کو پلٹ کر انوکھے سے انوکھے پہلو کو سامنے لے آتے ہیں اور معمائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ درد کا دوا سے اچھا ہو جانا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں لیکن اس کو پلٹ کر غالب غیر معمولی نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ چلو اچھا ہوا کہ منت کش دوا نہ ہونا پڑا۔ لطافت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پہلے مصرع کو بطور امر واقعہ اور دوسرے کو بطور توجیہہ یا اس کے بالعکس بھی پڑھ سکتے ہیں۔ معمولی لفظوں کی اشاریت حرکیاتِ نفی کے ساتھ مل کر شعر کو معنی کی ایسی پھلجھڑی بنا دیتی ہے کہ شرار جھڑنے لگتے ہیں۔ پھلجھڑی تو لمحہ بھر کو جل کر بجھ جاتی ہے، یہاں کرشمائی چمک متن کی معنی پروری کے ساتھ بار بار یعنی قرأت در قرأت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جادو نہیں تو کیا ہے۔ (تبھی تو غالب کہتے ہیں میں نے کیا کیا جگر کاوی نہیں کی کیسا ظلم ہے کہ زمانہ نے داد نہیں دی۔ ایک جگہ بطور زہر خند لکھا ہے، بادشاہ نے آج داد دی، کہا مرزا تم پڑھتے خوب ہو!)

''غزل کی ردیف میں نفی جاری و ساری ہے، گلا نہ ہوا، بے مزا نہ ہوا، بھلا نہ ہوا وغیرہ۔ ہے خبر گرم ... پہلے مصرع میں توقع ہے، دوسرا مصرع / آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا/ اس کا رد ہے، اور حالات کی ستم ظریفی لطف و انبساط کا در کھول دیتی ہے۔ بندگی میں بھلا ہونا برحق ہے، خدا معبود ہے اور بندہ عبد۔ بندگی میں بھلا نہ ہونے سے خدائی کا رد لازم آتا ہے، نمرود کی خدائی کہہ کر نفی پر طنز کی دھار رکھ دی ہے۔/ جان دی، دی ہوئی اُسی کی تھی/ امر واقعہ ہے، لیکن غالب نے دی/ دی کے متخالف استعمال سے شعر میں معمائی فضا پیدا کر دی ہے، بعینہ دوسرے مصرع /حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا/ میں حق کی نفی حق سے کر کے بدیع گوئی کا حق ادا کر دیا ہے۔ ہر ہر شعر طرب انگیز ہے۔'' (نارنگ، ص 443-442)

449 کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو (م)
وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں
سُبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو (م)

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو (م)

''یہ غزل بھی نبی بخش حقیر کے ایک خط میں ملتی ہے (1854)۔ لگتا ہے ان کی سخن فہمی غالب کی شعرگوئی کے لیے باعثِ تشویق تھی۔ کسی کو دل دے دینے کے بعد آہ و فغاں کرنا مناسب نہیں۔ لیکن غالب انوکھی دلیل لاتے ہیں کہ جب سینے میں دل نہیں ہے تو پھر منھ میں زبان بھی نہیں ہونا چاہیے۔ زبان ذو معنیین ہے۔ کیوں ہو بمعنی نہیں ہو۔ نفی در نفی کی بیساختگی بات سے بات پیدا کررہی ہے۔

خُو بالمقابل ہے وضع کے اور سبک سر بالمقابل ہے سرگراں کے، کیا / کیوں / سب شائبہ نفی رکھتے ہیں۔

سنگ دل، سنگِ آستاں، سر پھوڑنا سب میں لطفِ مناسبت ہے۔ لیکن / کیسی / کہاں / کیوں / جملہ سوالیہ الفاظ مضمر نفی کے حامل ہیں۔ پہلے مصرع میں / وفا کیسی / کہاں کا عشق / کے بالمقابل / سنگ دل / سنگِ آستاں / ہیں جن میں رشتہ رد کا ہے۔ جب تعلقِ خاطر ہی نہیں تو پھر سنگِ آستاں بھی تمہارا کیوں، اس سے تو تعلق ہی ظاہر ہوگا جبکہ مقصود مکمل قطع تعلق ہے۔ غزل کی استفہامیہ فضا نے بھی طرفوں کو کھولنے میں مدد دی ہے۔'' (نارنگ، ص 444-445)

450 قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (م)

غلط ہے جذبِ دل کا شکوہ دیکھو جرم کس کا ہے
نہ کھینچو گر تم اپنے کو کشاکش درمیاں کیوں ہو (م)

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو (م)

''ظاہر ہے کہ یہاں بھی کیوں ہو میں پنہاں نفی ہے، یعنی نہیں ہے یا نہیں ہونا چاہیے۔ شعر کے کئی کئی معنی ماہرین نے بیان کیے ہیں، لیکن حق بات ہے کہ وہ تمام معنی

/... وہ میرا آشیاں کیوں ہو/ کی نفی استفہامیۂ مضمر نے پیدا کیے ہیں۔ اول تو آشیاں قفس سے نفی کے رشتے میں ہے کہ اب میں قفس میں ہوں، میرا آشیاں یہی ہے۔ دوم یہ کہ آشیاں تو اور بھی بہت سے ہیں، کیا ضرور کہ بجلی میرے ہی آشیاں پہ گری ہو۔ اس میں irony کا پہلو ہے، ہر چند کہ توقع یہ ہے کہ/ وہ میرا آشیاں کیوں ہو/ لیکن نفی مضمر یعنی دل کی دھڑکن تو یہی کہہ رہی ہے کہ وہ آشیاں میرا ہی ہے۔ اگلے شعر میں کھینچو کو دو رخے فعل کے طور پر برتا ہے جس میں قطبیت ہے جو باعث کشاکش ہے۔

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی ... شعر کی جان دوسرا مصرع ہے جو دوست کے معمولہ تصور کی ردتشکیل کرتا ہے۔ لیکن فضا پہلے مصرع سے بنتی ہے اور اس میں دو مسئلے ہیں،/فتنہ/ اور (آدمی کی) / خانہ ویرانی/ فتنہ کی مناسبت دوست سے ہے بر بنائے طنز جو نفی اساس ہے، اور خانہ ویرانی کی مناسبت دشمن سے ہے۔ روایت کی رو سے آسمان دشمن ہے۔ شعر کا لطف اس میں ہے کہ ضمیر تم (فتنہ) کو طنزاً دوست کہہ کر دوستی کی نفی اس حد تک کی ہے کہ آسمان کی دشمنی بھی اس کے سامنے ہیچ ہے۔ معنی کے وفور کا یہ عالم ہے کہ دوسرا مصرع جو قول محال کے درجہ پر ہے زبان میں محاورہ بن چکا ہے۔" (نارنگ، ص 446-442)

392
رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں (م)

اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بُعد ہے
جتنا کہ وہمِ غیر سے ہوں پیچ و تاب میں (م)

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں (م)

ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں (م)

393
شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں (م)

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں (م)
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں (م)

''اس نہایت عمدہ غزل کے ان تمام اشعار میں حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو پر نظر ڈالی گئی ہے۔ پہلے شعر میں زمان کا تصور ایک بے قابو مرکب کے طور پر کیا ہے اور دوہری نفی یعنی / نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں / سے عمر کے سیلِ رواں کی شہ زوری اور تندی کا اثبات کیا ہے۔

اتنا ہی مجھ کو ... میں وجود کو وہمِ غیر کے مماثل قرار دیا ہے، اور حقیقت سے بے خبری کو پیچ و تاب کے۔ دونوں مقدمے نفی اساس ہیں، یعنی یہ کہ انسان اپنی حقیقت سے بیگانۂ محض ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود... اس نوع کے اشعار کو اکثر غالب کی تشکیک کے طور پر پیش کیا جاتا ہے جبکہ اگر مسئلہ رد در رد کا ہو تو تشکیک بھی کس کی۔ یہاں تو مطلقیت ہی منہدم ہے۔ اول یہ کہ استفہام، استفہامِ انکاری ہے، پہلے مصرع میں شہود و شاہد و مشہود تینوں کے معمولہ تصور کو رد کیا ہے اور اگر یہ تینوں ایک ہیں یعنی تمام عالمِ موجودات بطور وحدت موجود ہے یعنی ان تینوں کی اصل ایک ہے تو مشاہدہ کا الگ وجود (مبنی بر ثنویت) از خود رد تشکیل ہو گیا، یعنی جب شاہد و مشہود و شہود میں مغائرت ہی نہیں تو مشاہدہ کیا معنی رکھتا ہے جس کی وجودی صوفیا یا مایاوی ویدانتی تلقین کرتے ہیں۔

ہے مشتمل نمودِ صُوَر ... میں بھی قطرہ و موج و حباب یعنی کثرت آرائی عالم کے بارے میں سوال اٹھایا ہے کہ اگر وجودِ بحر قائم بر نمودِ صُوَر ہے تو قطرہ و موج و حباب کی کیا حقیقت ہے۔ یہ وہی شونیتا مماثل منطق سے ملتا جلتا پیچ ہے کہ ہر شئے کسی دوسری شے پر قائم ہے اس لیے بے اصل (شونیہ) ہے، دوسرے لفظوں میں شئے کی اصل معلوم نہیں۔

شرم کی نسبت حجاب سے ہے۔ عرفِ عام میں حجاب وجہِ مغائرت ہے۔ غالب کا

ذہن رسا اس تصور کو رد تشکیل کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شرم چونکہ ادائے ناز ہے، اپنے آپ سے بھی ہوسکتی ہے، اس لیے دیکھا جائے تو بے حجابی بھی دراصل حجاب کا پہلو رکھتی ہے، مضمون کی ندرت معمولہ معنی کی تقلیب میں ہے۔

یہ شعر ارتقائے انسانی اور دورانِ زماں پر دال ہے کہ کہیں نہ کہیں پر تو نقطۂ تکمیل ہوگا۔ لیکن غالب اس توقع کو بھی subvert کردیتے ہیں کہ آرائشِ جمال یا تکمیلِ کائنات ایک دائمی عمل ہے جو آنکھوں سے اوجھل ہے اور ہر تکمیل گویا عدمِ تکمیل ہے۔

ہے غیبِ غیب... دونوں مصرعے مماثل ہیں اور نفی بہ نفی معنی کو قائم کرتے ہیں۔ شہود صوفیا کی اصطلاح ہے یعنی عالم شہود یا عالم موجودات۔ غالب اس کے معمولہ تصور کو بے دخل کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جس کو عرفِ عام میں شہود سمجھا جاتا ہے وہ دراصل غیب کا بھی غیب ہے، یعنی شہود کی نفی کی بھی نفی، اور استدلالیہ بھی کیا خوب ہے کہ یہ بالکل ایسا ہے جیسے کوئی خواب میں سمجھے کہ خواب سے جاگ گیا ہے جبکہ وہ ابھی خواب میں ہو۔ غالب کئی جگہ language of unsaying کا استعمال کرتے ہیں، یہ سمجھنا کہ انسان خواب سے جاگ گیا ہے لیکن اصلاً خواب میں ہے ایسا ذہنی عمل ہے جو کلیتاً نفی اساس ہے اور سرحد ادراک سے ورا ہے، یہ مماثل ہے اس شہود کے جو اصلاً اپنے غیاب کا بھی غیاب ہے (یعنی عدم کی بھی نفی)۔ (نارنگ، ص 411-409)

381 مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں (م)

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (م)

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستمگر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں (م)

''لگتا ہے یہ غزل پوری نہ ہوسکی فقط تین ہی شعر ہیں اور مزے کی بات ہے کہ تینوں میں دستورِ نفی ایک سا ہے یعنی مبنی بر فعل۔ ممکن ہے یہ ردیف کی وجہ سے ہو: آ بھی نہ سکوں،

اٹھا بھی نہ سکوں، کھا بھی نہ سکوں۔ تینوں جگہ وضعِ معنی کو ردِ تشکیل کیا ہے اور فعل کو غیر وضعی معنی میں برتا ہے جو مبنی بر تفاعلِ نفی ہے۔ مزے کی بات ہے کہ ردیف میں کلمہ نفی 'نہ' ہے لیکن یہ مبنی بر اثبات ہے۔ پس گردش جدلی ظاہر ہے۔ مزید لطف کا پہلو یہ ہے کہ ہر شعر میں کلیدی خیالی پیکر تجریدی ہے اس کی حسیاتی تجسیم کرکے اُسے متحرک کیا ہے اور نفی سے اثبات کی توثیق کر کے اُسے پُرلطف بنادیا ہے، یعنی میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں، یا بات کوئی سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں (ضعف کی رعایت سے) یا (زہر) کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی سکوں۔ حیرت انگیز ہے کہ یہ تمام نحوی ساختیں رواں دواں بے ساختہ نثر کی ہیں اور اشعار سہل ممتنع کی کرشمہ کاری کا عمدہ نمونہ ہیں، نیز حرکیات نفی کا تفاعل پوری تشکیل میں تہ نشیں طور پر کارگر ہے۔ کیا غالب کے تخلیقی عمل میں یہ سب کچھ بالقصد صنعت گری سے بنایا جاتا ہوگا یا مصرعے ڈھلے ڈھلائے آتے ہوں گے، شاید یہ بھی نہیں شاید وہ بھی نہیں۔ یہ سارا عمل پراسرار ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ غالب بار بار لفظوں کو بدلتے اور بیحد ریاض کرتے تھے لیکن اندر کی آنچ یا طبعی مناسبت سے لفظ موتی کی لڑی سے چلے آتے ہیں۔ اتنا طے ہے جیسا کہ پہلے بھی ہم نے دیکھا کہ غالب واردات، یا خیال یا تجربہ کو سادہ طور پر یا سیدھے سبھاؤ نہیں لیتے، ان کا ذہن و مزاج یا افتادِ ذہنی ہی ایسی ہے کہ حقیقت پُرپیچ طور پر اپنے حاضر و غیاب یا معمولہ و نادر کے ساتھ یعنی ہمہ جہت طور پر بیک وقت ایک کوندے کی طرح کارگر ہوتی ہے، یعنی فکرِ شعر کے وقت خیال بندی کی سطح پر رشتوں کے یہ گچھے ایک ساتھ آتے ہوں گے یا یہ سب کچھ چشم زدن میں ہوجاتا ہوگا، شعر کی تراش خراش کا عمل البتہ بعد کا ہے جیسا کہ ترمیمات اور مکتوبات سے پتہ چلتا ہے۔" (نارنگ، ص 403-401)

424 یارب وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور (م)

ابرو سے ہے کیا اس نگہِ ناز کو پیوند
ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کماں اور (م)

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جاکر دل و جاں اور (م)
لیتا نہ اگر دل تمھیں دیتا کوئی دم چین
کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور (م)
ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور (م)

''ادھر کی غزلیں اکثر و بیشتر مردف ہیں اور ردیفیں کھلی ہوئی ہیں۔ غزل کو داخلی کیفیت عطا کرنے، نیز معنی کو گہرائی اور گیرائی دینے میں اور افتراقیت سے معنی کے بسط و کشاد میں ردیف سے بھی بہت مدد ملتی ہے۔ ہم دیکھتے آئے ہیں کہ جدلیات نفی غالب کے یہاں جس طرح افتاد ذہنی کا حصہ ہے اور شعری تشکیل میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے، اسی طرح زمینوں اور ردیفوں کا انتخاب شعوری بھی ہوگا اور اضطراری و لاشعوری بھی، قطع نظر اس سے کہ متعدد غزلیں اساتذۂ سابق کی زمینوں میں یا کسی دی ہوئی طرح پر لکھی جاتی ہیں۔ غالب چونکہ لفظوں کو نادرہ کاریِ خیال کی بازی گاہ بنانے سے کبھی نہیں چوکتے، انھوں نے ردیفوں سے بھی خوب خوب کام لیا ہے۔ یہ بے پناہ غزل عجیب و غریب نشاطیہ کیفیت کی حامل ہے۔ نشاں اور، گماں اور، زباں اور کی زمین پکار پکار کر کہہ رہی ہے کہ یہاں اس معمولی سے حرف ربط 'اور' سے غالب The Other کا کام لیں گے اور بیساختگی سے معنی کے معمولہ رخ کو گھما کر نئے اور انوکھے رخ کو سامنے لاتے جائیں گے۔ نشاں اور، گماں اور، ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ جو دکھائی دیتا ہے وہ صرف نظر کا دھوکا ہے، اصلیت کچھ اور ہے، اور مقصود معنی کے اسی غیر متعینہ رخ یا عنصر کی طرف ذہن کو موڑنا ہے۔ دوسرے شعر میں تو تفہیم کی گنجائش ہی نہیں جب تک کہ معمولہ لوازم کی تقلیب نہ ہو، چنانچہ/ دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور/ شعر کا لطف معنی کی اسی گردش میں ہے کہ یا تو دل ہی اور ہو یا پھر زبان ہی دوسری ارزانی ہو۔

آنکھ ابرو کے نیچے ہوتی ہے سو نگہِ ناز کو ابرو سے پیوند تو ہے ہی، مگر ابرو کی ایک

نسبت کمان سے بھی ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ یہ تیر ابرو سے نہیں کہیں اور سے آرہا ہے، یعنی حسن کی کرشمہ کاری کی کوئی تھاہ نہیں۔ نظر تو برحق، 'کماں اور' کہہ کر ابرو کے معمولہ معنی کو بیدخل کر دیا ہے اور نظر کے تیر کی حسن کاری کو سحر و اعجاز بنا دیا ہے۔

تم شہر میں ہو ... انوکھا مضمون ہے کہ دل و جان تو تمھارے پاس ہیں ہی، وہ تو واپس ملنے سے رہے۔ بس یہی ایک راہ ہے کہ/ لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور/ یوں دل و جاں کا روایتی تصور رد ہو گیا اور حسن معنی و مضمون آفرینی کی راہ کھل گئی۔

دل نہ دینے اور کوئی دم چین لینے میں حرکیات نفی ظاہر ہے۔ یہی رشتہ آہ و فغاں کرنے، اور نہ مرنے کی داخلی تشکیل میں بھی ہے۔ مقطع میں 'اندازِ بیاں اور' کی گنجائش بھی اسی طرح نکالی ہے کہ 'اچھے' کے معمولہ معنی رد ہوئے ہیں، گویا غالب کا انداز بیاں اچھے اچھوں سے اچھا بھی ہے اور ہٹ کر بھی ہے۔ غزل کی تازہ کاری کا ابداع اس میں ہے کہ ہر شعر کے سیاق میں سامنے کا بظاہر سادہ سا لفظ 'اور' کسی نہ کسی نئے خیالی پیکر کی کائنات وضع کرتا ہے اور متعینہ معنی کو سیال کر دیتا ہے جس کا تصور تو کیا جا سکتا ہے تعین نہیں۔"
(نارنگ، ص 432-430)

باب دہم 'متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' میں گوپی چند نارنگ کی غیر معمولی دانشورانہ متن اساس جدلیاتی تحلیل، موشگاف، کلینیکل صوتیاتی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی تفہیم، معنویاتی تفسیر، ردتشکیلاتی تعبیر، نوشعریاتی تنویر اور صالح، متوازن و منصفانہ تنقید کی ہمہ پہلوئی سے یہ خورشید نیمروزی صداقت بھرپور طور پر منور ہو جاتی ہے کہ مرزا غالب اردو کے شعری ادب میں بیک وقت سب سے بڑے ناقابل تسخیر گنجفہ باز خیال اور سدابہار صاحب اسلوب سخنور ہیں۔ ان کی یکتا نازک خیال شعری گنجفہ بازی میں ہمیشہ نت نئی اور انوکھی نفی کی جدلیات کارفرما ہوتی ہے جو بے محابا ہر نوعیت کی شعری روایت (مردہ روایت) کی ردتشکیل کرتی ہے اور سبک ہندی کی زندہ روایت کی جست گاہ سے زقند لگا کر بیشتر نئی شعری تخلیقیت معنویت اور تاثیریت کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کرتی ہے اور ہمیشہ موجودگی کے ہر نوعیت کے درخشاں پیش منظر سے مڑ کر غیر موجودگی، غیاب اور خاموشی

کے پس منظر کے سیاہ سمندر کی غواصی کرتی ہے۔ غالب کی غیر معمولی شعری جدلیاتی شخصیت، مزاج، وجدان، تخئیل اور شعلہ آسا فکر و شعور اور ہمہ پہلو فن میں بیکراں وفور تخلیقیت، وفورِ جدلیت، وفورِ معنویت اور وفورِ تاثیریت حسن آرا اور معنی آرا ہے۔ غالب کے کلام کے ضمن میں مشکل پسندی، پیچیدگی، ژولیدگی، ابہام، اشکال، اہمال اور بے رس تعقلات اور بے کیف تجریدات کا تصور بھی بہت حد تک اضافی ہے۔ مقامی، قومی اور عالمی سطح پر فی زمانہ غالب کے کلام کی بے نہایت محبوبیت اور مقبولیت یکسر معتبر، موقر اور مستند ہے۔ روایت اول، روایت دوم اور متداول دیوان کا اکثر و بیشتر کلام شاعرانہ اور مفکرانہ اوصاف اور اقدار کے نقطۂ معراج پر نظر آتا ہے۔ علی الخصوص غالب کی شاعری کا تیسرا دور جو قلعۂ معلیٰ کی ملازمت سے ان کی اخیر تک کی زندگی سے وابستہ ہے، اس دور کا کلام خصوصاً غیر معمولی ندرت خیال، شگفتگیِ بیان اور لطافتِ زبان کے ساتھ ساتھ اپنے اندر بڑی نادرہ کار اور مینا کار سادگی، سہل پسندی اور دلنواز سادہ بیانی رکھتا ہے۔ یہ ایک سورج آسا صداقت ہے جو محتاجِ دلیل نہیں کہ کسی سخنور کا سب سے زیادہ قابل توجہ رنگِ سخن اور اسلوبِ بیان وہ ہوتا ہے جو اس کی عمر کی پختہ ترین یا سب سے زیادہ ارتقائی منزل سے وابستہ ہوتا ہے کیونکہ مسلسل ریاضت سخن ارتقاپذیر جدلیاتی طرز فکر، اعلیٰ ترین قوتِ بیان اور کیمیا اثر سادگیِ اظہار کی اس ارتفاعی منزل پر پہونچ کر وہ اپنی فکریاتی اور جمالیاتی معراج سے ہمکنار ہوجاتا ہے۔ غالب کی تخلیقیت افروز اور معنی پرور شاعری نے اردو شاعری کو نئی تخلیقی فکریاتی ترسیل کا ارفع شعور بخشا ہے اور نیا اردوئی آہنگ بھی جو آہستہ آہستہ عجمی لے پر حاوی ہوگیا۔ غالب کا نیا اردوئی آہنگ آرزو لکھنوی کے اردوئی آہنگ سے صدیوں آگے کی شئے لطیف ہے۔ آرزو لکھنوی کا اردوئی آہنگ انسانی حسیات کے لطیف زیر و بم کو برافگندہ حجاب کر سکتا ہے۔ غالب کا نیا اردوئی آہنگ انفس و آفاق کی جدلیاتی رمزیات اور مکاشفات تک پہنچنے کی بیک وقت فکریاتی اہلیت (Competence) اور جمالیاتی کارکردگی (Performance) کا معجزاتی مظہر ہے۔ اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے مابعد جدید تناظر میں مزید 'تنویرِ غالب' کے لیے ایک نئی جداگانہ شعریات کی اشد ضرورت تھی جو

نارنگ نے اپنی زندگی بھر کی غالبیاتی فکر و فن کی پرستش و پرورش، عبادت و ریاضت اور سادھنا اور تپسیا کے باعث 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کے نئے جدلیاتی فکریاتی رنگ و آہنگ میں اردو ادب کو عطا کردی ہے۔ اس میں ہم غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کو جدلیات نفی کے معنی کشا وسیلہ سے بازیافت کر سکتے ہیں جو فتح ہو جاتا ہے تو اہلِ ذوق قاری، اہلِ دل قاری، اہلِ دانش قاری اور اہلِ بینش قاری کے قلب و روح کو ایک غیر معمولی تخلیقی توانائی اور بالیدگی اور ذہن و شعور کو بیک وقت ایک غیر معمولی جمالیاتی تر و تازگی اور شادابی عطا کرتا ہے۔

غالب کی جامع حیثیات شخصیت اور باکمال جدلیاتی فکر و فن کی بابت پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نئی فکریاتی نتائجیت (New Pratices) اپنی ماہیت میں بنیادی تغیر پسند (Radical) ہے۔ اس میں بیک وقت مشرقی اور مغربی بین العلومی، بین الثقافتی، بین اللسانی اور بین الفنونی دید و یافت کے ساتھ خصوصی طور پر دانشِ ہند کی روایت و درایت، بودھی فکر و فلسفہ میں جدلیاتِ نفی کی کارکردگی اور سبکِ ہندی کی شعریات کا عمیق اور بسیط مطالعہ کارفرما ہے۔ وہ باب یازدہم 'جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' میں نہایت واضح اور صاف طور پر اپنے نئے تحقیقی اور تنقیدی سات نتائج کو دوٹوک بیلاگ انداز میں پیش کرتے ہیں، وہ نہایت قابلِ غور و فکر ہیں۔ اپنے ان سات نکات آگیں مقدمہ کو انھوں نے حتی المقدور منطقی تجزیہ و تحلیل کی میزان پر بار بار تولا، جانچا اور پرکھا ہے اور اس سلسلہ میں غالب کی شعری خارجی ساختوں اور داخلی زیریں ساختوں کے باہمدگر رشتوں اور تخلیقی کارکردگی میں اپنی تنقیدی تلاش و مدام تلاش کی روحِ تفتیش (Spirit of Enquiry) کو ہمیشہ برقرار رکھا ہے اور ہر نوعیت کی موجودگی (Presence) کی سطح پر بازگردش کر غیرِ موجودگی (Absence) اور خاموشی (Silence) کی جہات کا حتی الامکان اکسراتی انکشاف کیا ہے اور آخری محاکمہ صادر کیا ہے۔ ''جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع ہے۔'' اس کلیدی کلمہ کی بوند میں جدلیاتِ نفی کا بیکراں سمندر سمایا ہوا ہے۔

نارنگ کی نئی نتائجیت آگیں تنقیدی صداقت پارے کی کلینیکل موشگافی، درّاکی،

چستی، درستی، طرفگی اور ہمہ طرفگی خاطر نشیں ہو جو ان کی زندگی بھر کی اردوئی صوتیاتی، لسانیاتی اور اسلوبیاتی ریاضت، تپسیا اور سادھنا کا مہر نیمروز ہے۔

"(1) ابتدائے عمر میں غالب نے اپنی انفرادیت کی شدت کے باعث اور فارسی سے اپنی غیر معمولی مناسبت اور قابلیت کا لوہا منوانے کے لیے جو فارسی مغلوب اور فارسی زدہ ڈکشن اختیار کیا اس میں تبدیلی پچیس برس کے بعد نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے یعنی انیس برس کے بعد ہونا شروع ہوئی۔ جیسا کہ کہا جاتا ہے کہ وہ پچیس سال کی عمر تک پیچیدہ مضامین میں دقیقہ سنجی کی داد دیتے رہے اس کے بعد انھوں نے یہ انداز ترک کردیا، یہ بیان مغالطہ آمیز ہے خواہ اس کو غالب کی تائید ہی کیوں نہ حاصل ہو۔ نیز تبدیلی فارسی مغلوب (فارسی نحوی ترکیبوں اور گرامر سے گراں بار) پیرایۂ بیان میں آئی نہ کہ خیال بندی، دقیقہ سنجی، معنی یابی، مضمون آفرینی، یا نازک خیالی میں۔ مضمون آفرینی اور خیال بندی کا تخلیقی عمل برابر ارتقا پذیر رہا اور ہر دور میں جاری رہا، فقط ناہموار فارسی صرفی ونحوی اجزا یعنی پورے کے پورے فارسی مصادر اور لاحقے جو اردو میں جذب نہیں ہوسکتے تھے، انھیں اور ان میں لپٹی ہوئی غیر ضروری خیال بافی و تجریدیت کو غالب نے ترک کردیا، اور یہ تبدیلی انیس برس کی عمر میں یعنی روایت اوّل کے بعد واضح طور پر ہونا شروع ہوگئی تھی۔

(2) لوچ اور رچاؤ لیے ہوئے رواں دواں، سلیس اور دلنشیں اردو میں بھی غالب کا کلام فارسی مغلوب پیرایۂ بیان کے پہلو بہ پہلو ابتدائے عمر یعنی آغازِ شاعری ہی سے ملتا ہے۔ ایسا بہت سا رواں دواں کلام جس کا شمار آج غالب کے مایۂ ناز اور دلپذیر کلام میں ہوتا ہے انیس سال سے پہلے کا ہے، یا انیس اور پچیس سال کے زمانے کے بیچ کا ہے۔ اس میں اردو و فارسی کی ملی جلی حسن کاری اور امتزاجی طرحداری کی پُرکار اور طرب انگیز کیفیت ہے۔ اردو روزمرہ و محاورہ پر حیرت انگیز قدرت بھی روزِ اوّل ہی سے سامنے آتی ہے۔ فارسی تراکیب سازی کا عمل جو غالب کے اسلوب بیان کا خاص حصہ ہے، ساری عمر جاری رہا، اس میں بھی وقت کے ساتھ ساتھ مزید درخشندگی اور خوش ادائی آتی گئی جو ذہنی ارتقا کا لازمہ ہے۔

(3) پچیس برس کے بعد غالب کے کلام میں سادگی و سلاست اور برجستگی اچانک سامنے نہیں آ گئی۔ اس کے نقوش روز اول یعنی ابتدائے عمر ہی سے ملتے ہیں۔ غالب کی سادگی نظر کا دھوکا ہے جس سے بڑے بڑوں کو مغالطہ ہوا ہے۔ حالی، آزردہ، آزاد، سب اس میں شامل ہیں۔ اس سادگی میں لاکھوں بناؤ ہیں۔ غالب کی خیال بندی اور مضمون آفرینی جیسی ان کے اُس کلام میں ہے جس کو فارسی آمیز، پیچیدہ اور دوراز کار سمجھا جاتا ہے، ویسی ہی اُن کے اُس کلام میں بھی ہے جس کو صاف اور سادہ اور سلیس کہا جاتا ہے۔ اکثر ایسے اشعار مشکل سے بھی زیادہ مشکل ہیں۔ تخلیق کی جان اس کا لاشعوری اور اضطراری عمل ہے جس کے سوتے کچھ معلوم ہوتے ہیں اور کچھ معلوم نہیں بھی ہوتے۔ شاعری میں ہر چیز اختیاری و ارادی ہو ایسا نہیں ہے۔

(4) غالب کو بھاشا کے دیسی لفظوں اور روزمرہ سے بھی خداداد مناسبت تھی۔ وہ آگرہ میں پیدا ہوئے تھے جہاں کی عام زبان پر برج کا اثر تھا۔ غالب کو فارسی سے تو طبعی مناسبت تھی ہی، دیسی روزمرہ اور محاورہ بھی ان کے ذہن و شعور میں رچا بسا ہوا تھا۔ ان کی بعد کی اردو کے رچاؤ اور لوچ پر ان دیسی جڑوں کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کی جدلیاتی تخلیقیت جس طرح فارسی تراکیب اور درخشندہ بندشوں سے نزہت کاری اور معنی پاشی کرتی ہے، اسی طرح ایسے مقامات بھی کم نہیں جہاں انھوں نے دیسی لفظوں سے جادو جگایا ہے اور ایسا کہ باید و شاید۔ انھیں دیسی بھاشائی لفظوں کے پہلودار استعمال پر عجیب و غریب کمال حاصل ہے، بالخصوص ردیفوں اور افعال میں وہ مقامی محاوروں اور لفظوں کے جدلیاتی تفاعل سے ایسی ایسی معنی بندی اور حسن کاری کرتے ہیں کہ معنی و پس معنی گرہ در گرہ کھلتا ہے۔ ہم نے اپنے تجزیوں میں حتی الامکان ایسے مقامات کو بھی نشان زد کیا ہے۔ غالب کے پیرایۂ بیان کی طرحداری کے اس پہلو پر ہنوز وہ توجہ نہیں ہوئی جو اس کا حق ہے۔ لیکن فارسی کی امتزاجی خوش ادائی کے پہلو بہ پہلو غالب کے جدلیاتی تخلیقی عمل کی معنی یابی میں دیسی الفاظ کی کرشمہ کاری بھی ایک اہم عنصر ہے جس پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔

(5) غالب طبعاً پُرالتہاب طور پر روش عام سے نفرت کرتے ہیں۔ ان کی

شدید انفرادیت انھیں فرسودہ، پامال اور سامنے کے معمولہ روایتی مضامین و شعریات اور پیرایۂ بیان کے خلاف بغاوت پر برابر اکساتی رہتی ہے۔ وہ کسی ایسے معنیاتی، فلسفیانہ، جمالیاتی یا شعریاتی موقف کو سرے سے اختیار نہیں کر سکتے جس پر عوام الناس کی قبولیت کی یا رواج عام یا روٹین کی ہلکی سی بھی پرچھائیں ہو۔

(6) روش عام سے چونکہ وہ ہٹ کر چلتے ہیں، ہر اس چیز کو جو عامیانہ یا پیش پا افتادہ ہے اُسے وہ شدت سے ٹھکراتے ہیں، ان کی مجتہدانہ فکر مزاج عام سے کسی قیمت پر سمجھوتہ نہیں کر سکتی۔ ہر وہ چیز جو پامال، فرسودہ یا مقبول عام ہے، ان کی طبیعت اس سے ابا کرتی ہے، زبان و بیان، معنی و خیال، طرز و اسلوب، ہر جگہ وہ اپنی راہ الگ تراشنا چاہتے ہیں اور اپنے امتیاز و انفراد کی مہر لگا کے اپنے تخلیقی دستخط الگ ثبت کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ طرفگیِ خیال، جدتِ ادا اور ندرتِ بیان ان کے ذہنی تجسس کا لازمہ ہے۔ ان کے اچھوتے پن اور انوکھے پن کی چھاپ ان کے شعوری عمل میں بھی ہے اور لاشعوری عمل میں بھی۔ اتنا معلوم ہے کہ شعریاتی پیرایے شعوری و اختیاری بھی ہوتے ہیں اور اضطراری و لاشعوری بھی۔ غالب چونکہ ہر پیش پا افتادہ، معمولہ یا عامیانہ سے انحراف کرتے ہیں اور ان دیکھے، ان سنے، اچھوتے، یا انوکھے کو وضع کرنا چاہتے ہیں، ان کے تخلیقی عمل اور فکر و خیال میں جہاں سبک ہندی بشمول بیدل اور فارسی و اردو شعریات کے بہت سے پیرایے کارگر ہوئے ہیں، وہاں جدلیات نفی یا حرکیات نفی جو دانش ہند اور بودھی فکر و فلسفہ کے طور طریقوں میں زندگی کی متناقضانہ حقیقت کو انگیز کرنے یا اس کے بھیدوں کو پانے کا پیرایہ رہی ہے، اس سے حیرت انگیز طور پر مماثل تخلیقی تفاعل کے لاشعوری نشانات غالب کے یہاں قدم قدم پر ملتے ہیں، کہیں خفی کہیں جلی، کہیں پنہاں کہیں ظاہر، کہیں ملفوظی کہیں غیر ملفوظی، کہیں مضمر کہیں غیر مضمر۔ یہ نفی یا شونیہ اندر سے کتنی خالی دکھائی دے، نہایت بھری پری ہے اور زبان کی طاقت کا سب سے بڑا راز ہے جس سے ہم آگے چل کر مفصل بحث کریں گے۔ خاموشی بھی اسی کا ایک پیرایہ ہے، اس پر ہم روشنی ڈالیں گے۔ غالب کے سوچنے کے پیرایوں میں اس حرکیات کے کئی ابعاد اور اطراف پیوست ہیں۔ غالب کیسے سامنے کے معنی کے رد سے

معمولہ معنی کی متناقضانہ تقلیب کرتے ہیں، یا معنی در معنی کو گردش میں لے آتے ہیں یا متعینہ و موصولہ کو subvert کرکے نئے، نادر یا ان دیکھے معنی کو سامنے لے آتے ہیں یا سامنے کے معمولی سادہ لفظوں کو پیچ دے کر معمائی فضا پیدا کرتے اور معنی و پس معنی کی طرفوں کو کھول دیتے ہیں یا دو انتہاؤں کے بیچ دھندلا عرصہ خلق کرکے پورے معنی کو برقیا دیتے ہیں، متن کے تجزیے میں ہم متواتر اس تخلیقی تفاعل اور اس کی گوناگوں جہات کو نشان زد کرتے آرہے ہیں اس اعتراف کے ساتھ کہ ان میں بعض جہات تجزیے کی زد میں آتی ہیں اور بعض نہیں بھی آتیں۔

(7) دانشِ ہند کی مقامی روایتوں سے غالب کا کیا رابطہ تھا اس بارے میں معلومات بہت کم ہیں۔ بیدل کے دانش ہند سے رشتوں کا البتہ پختہ سراغ ملتا ہے اور ماہرین نے اسے نشان زد کردیا ہے جس سے ہم بحث کرآئے ہیں۔ غالب کے بارے میں حالی بتاتے ہیں کہ 'دبستان مذاہب' اکثر اُن کے مطالعے میں رہتی تھی۔ 'مہر نیمروز' کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے، یا مثنوی چراغِ دیر یا بعض خطوط سے ہندو مذہب کے عقائد کے متعلق بقول شیخ محمد اکرام ''مرزا کی جو غیر معمولی واقفیت ظاہر ہوتی ہے، وہ شاید آج بھی بہت کم مسلمانوں کو ہوگی۔'' حالی کا کہنا ہے کہ غالب سنسکرت اور فارسی کے متحدالاصل ہونے سے واقف تھے۔ قاطع برہان کی اشاعت دوم میں 'توافقِ لسانین' کی بحث ساڑھے تین صفحوں میں آئی ہے۔ لفظ 'ماہی شور' سے بحث کرتے ہوئے غالب نے مہیشور، مہیشر اور مہیش کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے بھی ان کی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ بہت زیادہ نہ جانتے ہوں لیکن بے خبر بھی نہیں تھے۔ وہ غیر معمولی ذہن کے مالک تھے؛ مقامی فضا میں زمینی فلسفیانہ روایتوں کے اثرات کارگر نہ رہتے ہوں یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ سبک ہندی کی فلسفیانہ خصوصیات و خیال بندی کا تو خمیر ہی مقامی مٹی سے اٹھا تھا۔ اس میں کلام نہیں کہ غالب کی شعریات سبکِ ہندی کی فلسفیانہ دقیقہ سنجی اور بیدل کی شعریات میں رچی بسی تھی اور ان کی توسیع تھی۔ یہ سب آرکی اثرات کارگر نہ رہے ہوں ممکن ہی نہیں۔ مزید یہ کہ اس میں غالب کی غیر معمولی خلقی اپج

اور افتادِ طبع کو دخل نہ ہو ایسا بھی نہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر نوع کے اثرات کو شعوری طور پر ہی اخذ کیا جائے۔ جدلیاتی عمل غالب کی اپنی طبیعت یا اپنی ذہنی اپج یا فطرت یا فکری طور کا حصہ بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن اتنا طے ہے کہ جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موج تہ نشیں کی طرح معنیاتی و ملفوظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تفہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہوسکتی ہے منصفانہ نہیں۔ ابتدائی دونوں نسخوں اور متداول دیوان میں قدم قدم پر اس کے نشانات footprints ملتے ہیں جن کی نشاندہی ہم منزل بہ منزل تکرار کی قیمت پر بھی کرتے آئے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقِ تخلیقی بروِ معنی کا چراغاں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیاتِ نفی سے ہے، چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی پندرہ برس کے کلام ہی سے ملنے لگتے ہیں، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیاتِ نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل توجیہہ ہو ہی نہیں سکتی۔"

(نارنگ، ص 455-451)

باب یازدہم حاصل کتاب ہے۔ یہ 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کا جوہر اصل اور مغز اصل ہے۔ یہ درحقیقت ایک ننھے سے ناخن پر نوفکریاتی تاج محل کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کے مترادف ہے۔ غالبیات پر یہ داستانوی حجم کا حامل تنقیدی صحیفہ اکیسویں صدی کے رُبع اول کا سب سے بڑا نوتواریخ ساز صحیفہ ہے۔ یہ پوری اکیسویں صدی پر محیط رہے گا۔ اس گیارہویں باب کے معنویاتی انقلاب آفریں پانچ ذیلی ابواب (1) خاموشی بطور زبان اور شعریات — ہستی میں نہیں شوخیِ ایجاد صدا ہیچ، (2) جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات، (3)

دریدائی ٹریس (خفیف نشان) اور غالب شعریات، (4) شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع (الف) روایت اول، (ب) روایت دوم، (ج) متداول دیوان، (د) فقط مصرعے، (5) اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات، اردو انتقادیات میں ارفع تحقیقی اور تنقیدی مکاشفات ہیں جو اس خورشید نیمروزی صداقت کے کاشف ہیں کہ نارنگ نئی فکریات، معنویات اور شعریات کی گپھاؤں میں برسہا برس سے متواتر سمادھی لگائے رہے ہیں۔ ان کے عظیم تر نوفکریاتی استغراق سے جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات کی نئی انیلی گنگا کا زندہ اور بہتا ہوا پانی ہمیں نصیب ہوا ہے جو ہماری یکسر نئی شعریاتی، شعوریاتی اور اشعریاتی پیاس بجھانے کا اہل ہے۔ انھوں نے ان ذیلی پنج تن پاک ابواب میں بھی جدلیاتِ نفی اور حرکیاتِ نفی کے سینتیس (37) نئے فکریاتی نتائج اپنی زندگی بھر کی دیدہ ریز اور جانکاہ مطالعاتی ریاضت اور دانشورانہ انتخابی آگہی سے اخذ کر نہایت تحقیقی اور تنقیدی صلابت اور دُرستگی سے پیش کیے ہیں۔ ان سینتیس نتائجیت (New Pratices) جوئندہ، شناسندہ اور پابندہ پیرایوں میں جدلیاتِ نفی کا دستور تخلیقیت کا دستورِ خاص ہے۔ بقول نارنگ ''غالب کے یہاں معنی کی صہبائے تند و تیز اکثر و بیشتر جدلیات کی مینائے آئینہ گداز میں ملتی ہے۔'' ان ذیلی پنجتن نوریں ابواب میں نارنگ کا اختصاصی، تجزیاتی، استدلالی اور معروضی و سائنسی اسلوبِ نقد اور انتھک روحِ تفتیش (The Spirit of Inquiry) نہایت متحیر کن اور نوشعور و آگہی افروز ہے۔

اس ضمن میں نارنگ دیدہ ورانہ درّاکی سے اکتشاف کرتے ہیں — ''معنی کی تشکیل اور کمالِ فن کا ریاض جدلیاتی تفاعل سے بندھا ہوا ہے یعنی دونوں لازم و ملزوم ہیں۔'' (خاموشی بطورِ زبان اور شعریات، ص 456) ''زبان باوجود کوشش کے معنی کی تمام جہات کی جلوہ نمائی پر قادر نہیں ہوسکتی۔'' (خاموشی بطورِ زبان اور شعریات، ص 456) ''زبان کی نارسی میں زبان کی خاموشی کے سُر شامل ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں زبان اور خاموشی کے کردار کو نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے جو جدلیاتی تفاعل میں خاص ہے، اس لیے کہ جدلیاتی تفاعل زبان کی عمومیت کے خلاف پڑتا ہے، اکثر عام زبان یہاں پیچھے رہ جاتی ہے، زبان

اور خاموشی کی حدیں پگھلنے لگتی ہیں اور خاموشی جو زبانوں کی زبان ہے، بغیر اس کے کارگر ہوئے معنی کی نادرہ کاری یا معنی بندی کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ زبان میں جو کچھ ہے گھسا پٹا، پیش پا افتادہ اور موصولہ ہے، خاموشی زبان کا 'غیر' ہے، شونیہ، صفر یعنی لا۔ طرفگی و ندرت کا خزانہ 'لا' یعنی تاریکی، سناٹے یا نامعلوم میں ہے۔ زبان محدود ہے جبکہ خاموشی لامحدود ہے، نامعلوم امکانات سے لبالب بھری ہوئی۔ اکثر صوفیا اور شعرا نے زبان پر خاموشی کو ترجیح دی ہے اور معلوم سے نامعلوم کے سفر میں خاموشی سے معنی کا نور یا معنیِ نادر و نایاب کو کاڑھنے کی سعی کی ہے۔" (نارنگ، ص 457)

غالب کا بولتا ہوا شعر ہے:

دیدہ ور آں کہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آزری

یعنی دیدہ وری تو یہ ہے کہ رقصِ بتانِ آزری کا جلوہ پتھر کا کلیجہ چیرنے سے پہلے نظر آنے لگے، یعنی کوئی چیز پیشتر "اس سے کہ قوت سے فعل میں آئے ذہن پر ظاہر ہوجائے۔"

"یہ معلوم سے نامعلوم کا سفر ہے۔ شاعری میں تخلیق کا سفر بھی معلوم سے نامعلوم کو خلق کرنے کا سفر ہے۔ زبان میں ہر شئے معلوم ہو یا ہوسکے ایسا نہیں ہے، زبان میں جتنا معلوم ہے اس سے کہیں زیادہ معدوم ہے۔ مگر زبان کے تاریک حصے اس کے روشن حصوں سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ بیدل کے قول 'شعر خوب معنی ندارد' کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ شعر میں معنی عام زبان کی گرفت سے آگے جاتا ہے، یعنی معنی فقط اتنا نہیں جتنا لفظ بیان کرسکتا ہے۔ مراۃ الخیال سے روایت ہے کہ ناصر علی سرہندی نے جب کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے تو بیدل نے حقارت آمیز تبسم کے ساتھ جواب دیا کہ "وہ معنی جسے آپ تابعِ لفظ قرار دیتے ہیں اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔" (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو: باب ششم، بیدل)

"زبان افتراقیت میں بندھی ہوئی ہے۔ ہر چند کہ لفظ سے لفظ کا سفر معلوم سے معلوم کا سفر ہے، معلوم سے نامعلوم کا نہیں، زبان ثنویت سے آزاد نہیں۔ جب ہم رات کہتے

ہیں تو رات کا تصور دن سے قائم ہوتا ہے، جب ہم زندگی کہتے ہیں تو موت، بلندی کہتے ہیں تو پستی، نیک کہتے ہیں تو بد، سیاہ کہتے ہیں تو سفید، یعنی معنی افتراقیت سے تشکیل پاتا ہے۔ زبان اپنے دائروی عمل کی غلام ہے۔ عام زبان میں ہر لفظ سے مراد ایک اور لفظ ہے جو معلوم سے معلوم کا سفر ہے جبکہ تخلیقی زبان معلوم سے نامعلوم کو کاڑھنے کی سعی کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں یہ لفظ کے جبر سے آزاد ہونے کی لامتناہی جستجو سے عبارت ہے۔

''لیکن زبان صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی ہے، تخلیقی زبان میں صرف لفظ ہی نہیں خاموشی بھی بولتی ہے۔ خاموشی زبان کی ثنویت اور آلودگی کے زنگ کو کاٹتی ہے اور اسے اس کے عامیانہ پن سے نجات دلاتی ہے۔ لفظ اور لفظ کے بیچ جگہ خالی ہے، یہ خالی جگہ خاموشی ہے، خاموشی نہ ہو تو لفظ کا وجود ہی نہیں، فقط سطر اور سطر کے بیچ میں ہی 'بین السطور' نہیں، لفظ اور لفظ میں یا لفظ کے حاضر و غائب معنی میں بھی 'بین السطور' ہے۔ بین السطور نہ ہو تو سطور یعنی متن کا وجود ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بین السطور جتنا روشن ہوتا ہے تخلیقی زبان اتنی ہی کارگر اور پائدار ہوتی ہے۔ عام زبان ترسیل کے بعد زائل ہو جاتی ہے، تخلیقی زبان فقط ترسیل ہی نہیں کرتی یہ ابلاغ بھی کرتی ہے، چونکہ ابلاغ کرتی ہے اس لیے ترسیل کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، یعنی قرأت در قرأت زندہ رہتی ہے، وقت کے محور پر زندہ رہنا تخلیقیت کی شرط ہے، اس کی سب سے بڑی پہچان اس کی پائداری ہے، پائداری نہ ہو تو تخلیقی زبان اور عام زبان میں فرق نہیں۔

''دیکھا جائے تو زبان معنی کے افتراق اور التوا کا کھیل خاموشی کے اندھیرے کی مدد سے کھیلتی ہے۔ زبان کی اصل کی طرح معنی کی اصل بھی خاموشی ہے۔ خاموشی نہ ہو تو نہ معنی پاشی ممکن ہے نہ معنی ریزی، نہ معنی در معنی اور نہ پس معنی۔ دوسرے لفظوں میں معنی آفرینی کو جو چیز ممکن بناتی ہے وہ خاموشی ہی ہے۔ گویا زبان میں معنیِ حاضر و معنیِ غائب سب غیاب ہی سے ممکن ہے۔ لفظ محدود ہے اور خاموشی لامحدود۔ خاموشی لفظ کو اس کی تحدید سے آزاد کراتی ہے اور معلوم میں نامعلوم کا در کھولتی ہے، خاموشی کا عمل زبان کے عامیانہ پن سے تصادم کا عمل ہے، یہ رواجِ عام یا مذاقِ عام سے ٹکراؤ کی صورت ہے جو بہ اعتبارِ نوع

جدلیاتی ہے۔" (نارنگ، ص 459-457)

"خاموشی سے شونیتا صرف ایک قدم ہے۔ 'شونیم' کا ایک مطلب ہے سناٹا، سکوت، خاموشی، خلا۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی کہ شونیہ کے بغیر کوئی عدد، کوئی 'قدر' بڑے سے بڑی یا چھوٹے سے چھوٹی نہ صرف مکمل نہیں، وجود ہی نہیں رکھتی۔ یہ دانشِ انسانی اور معنی کا سب سے بڑا خزانہ ہے۔ یہ معنی یا حقیقت کی کُنہ اور کلید ہے۔"

"شونیتا کی رو سے خاموشی، ایک حرکیاتی قوت ہے آواز سے کہیں زیادہ طاقتور، اظہار و معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ (रहस्य) یا بھید یا انسانی مقدر یا معنی کے عمیق رازوں میں اترنے کے لیے 'خاموشی' یعنی شونیہ سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی واک (वाक्) سخن خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ سنگیت میں پہلا سُر 'سا' خاموشی کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جو خاموشی کی اتھاہ گہرائیوں سے آتا ہے اور 'انحد' کی ناد سمجھا جاتا ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے، لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی رشی صوفی سنت اولیا اپنے ذہنوں کو صوت کے پردے میں نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔"

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

"شونیتا زبان کی حدود کو توڑنے، زبان کی قائم کردہ حدوں کو تحلیل کرنے، نیز زبان کی موضوعیت اور ثنویت سے آگے جانے کا فلسفہ ہے۔"

"غالب عارف نہیں ہیں لیکن ان کے تخلیقی استغراق کی نوعیت عارفوں سے ملتی جلتی ہے۔ وہ بیخودی کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان کا راستہ بیخودی یا فنا کا نہیں، اُن کی راہ آگہی کی راہ ہے اور اکثر و بیشتر وہ اسی آگہی کے ذریعے طلسم کدۂ کائنات کے روبرو ہوتے ہیں اور جہانِ معنی کی جلوہ کشائی کرتے ہیں۔ غالب جدلیاتی وضع سے خاموشی کے اُس محاورہ کو خلق کرتے ہیں جس کو اُن کا عہد بھول چکا تھا۔ غالب کی شاعری اس احساس کی گواہی دیتی

ہے کہ نیرنگِ معنی کے طلسمات کے روبرو ہونے کا واحد ذریعہ وہ زبان ہے جو عامیانہ یا معمولہ کو رد کرتی ہے، یا جہاں بظاہر لفظ بے صدا ہوجاتا ہے۔ فرہنگوں اور لغات میں ہزاروں مصطلحات اور الفاظ ہیں لیکن طلسماتِ حقیقت فقط خاموشی کی گرفت میں آتا ہے اور اس کی کلید یہی متناقضات کی زبان یا بے زبانی کی زبان ہے۔'' (نارنگ، ص 464-461)

بودھی فکر (شونیتا) کا کام فقط ذہن انسانی پر دھار رکھنا اور اس کے زنگ اور کثافت کو کاٹنا اور سوچ کی طرفوں کو کھول دینا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شونیتا بجنسہٖ آگہی ہے۔ غالب کا ذہن بھی ہر طرح کی ماورائی دھند سے ہٹ کر آگہی اور فقط آگہی سے علاقہ رکھتا ہے۔ غالب کا تخلیقی ذہن و فکر یا غالب شعریات شونیتا مماثل اس لیے ہے کہ بودھی فکر (شونیتا) کی طرح یہ بھی غیر ماورائی، انسان مرکز اور ارضیت اساس ہے۔ شونیتا کی طرح اس کا مقصود یا منتہا بھی فقط آگہی و آزادی ہے۔ شونیتا کی طرح یہ بھی بے لوث فریق ہے۔ ہزاروں برس کی فلسفیانہ روایت میں غیر ماورائی انسان مرکز جدلیات کا کوئی دوسرا قدیمی سرچشمہ سوائے اس کے نہیں ہے۔ یہ بے لوث فریق اس لیے ہے کہ تمام جدلیاتی روایتیں خواہ وہ مغربی ہوں یا مشرقی، کسی نہ کسی حل یا resolution پر منتج ہوتی ہیں، مادی جدلیات غیر طبقاتی سماج پر منتج ہوتی ہے، ماورائی فکر گیان دھیان پر، متصوفانہ فکر سلوک وعرفان پر، جبکہ شونیتا کسی معلوم حل پر منتج نہیں ہوتی سوائے آگہی و آزادی کے احساس کے۔ اسی طرح غالب کا جدلیاتی تخلیقی تفاعل بھی کسی حل، کسی مقصود، کسی resolution پر منتج نہیں ہوتا بلکہ یہ متناقضات کو ان کی قیمت پر قبول کرتا ہے، اور ہر ہر موقف کو رد کرتے اور معنی کا نیرنگِ نظر قائم کرتے ہوئے آگہی و آزادی کے احساس کی راہ کھول دیتا ہے۔''

(جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات، ص 476)

دریدائی ٹریس (خفیف نشان) اور غالب شعریات کے ضمن میں نارنگ کی حد درجہ بالیدہ حسیت اور بصیرت افروز ذہن اور شعور و آگہی کی وڑاکی اور رخشندگی کو خاطر نشیں کیجیے۔ انھوں نے نئی اردوئی فکر و دانش اور علی الخصوص نئی اردوئی تنقید کو صرف نقد کے نئے نقطہ ہائے نظر سے ہی نہیں روشناس کرایا ہے بلکہ صحیح معنوں میں پہلی بار نئی اطلاقی تنقید

(Applied Criticism) سے بھی روح شناس کرایا ہے۔

''غالب کی شعریات میں جدلیات کی عجیب وغریب کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کی ساخت میں تہ نشیں حرکیات نفی کے تفاعل کو بھی نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ مشرقی روایت بھی اور سوسیئر بھی افتراقیت میں زبان کا جوہر دیکھتے ہیں۔ دریدا ایک قدم آگے بڑھ کر نظریہ Differance کے ذریعے افتراقیت کے جوہر میں التوا کو بھی شامل کردیتا ہے۔ یعنی معنی نہ صرف نفی کی لازمیت سے قائم ہوتا ہے بلکہ التوا میں بھی رہتا ہے، کم وبیش وہ نکتہ جو بیدل نے شیخ ناصر علی سے کہا تھا کہ لفظ کا معنی بھی لفظ ہے۔ دریدا اپنے فلسفۂ ردتشکیل میں اس کو موجودگی اور عدم موجودگی کی حرکیات سے واضح کرتا ہے، اس ضمن میں گائتری سپیواک نے اپنے ترجمہ میں ٹریس Trace کی اصطلاح استعمال کی ہے جو حاضر معنی یا جس معنی کو قائم کرنا یا جس کی موجودگی مقصود ہے، اس کی اور اس کے غیاب کی کشاکش پر دلالت کرتی ہے۔ معنی کا یہ غیاب جو ہر وقت موجود رہتا ہے اور افتراقیت و التوا کا جوہر ہے Trace ہے۔ سادہ زبان میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ہر معنی میں اس کے جدلیاتی غائب معنی کا تفاعل لامحالہ شریک رہتا ہے۔ یعنی وہ شئے جسے عرف عام میں ہم معنی کہتے ہیں وہ فی نفسہ ہے ہی جدلیاتی۔

اس بات کو جان لینے کے بعد اب یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ شعریات کے تعامل میں دوطرفیں کارگر ہیں: زبان اور ذہن۔ غالب کے ذہن کی ساخت جدلیاتی ہے یعنی ان کی فکر میں جدلیاتی طور بمنزلہ جوہر جاگزیں ہے۔ غالب کا ذہن حقیقت کے ایک رخ پر اکتفا نہیں کرتا۔ وہ طبعاً بیک وقت حقیقت کی دوطرفگی یا ہمہ طرفگی کو انگیز کرتا ہے یا معاً منقلب کرکے دیکھتا ہے۔ زبان جو شعریات کا حربہ (tool) ہے، پہلے ہی ٹریس Trace سے متصف ہے، یعنی جدلیاتی ہے، اور جو چیز تعامل قائم کررہی ہے وہ بھی جدلیاتی ہے تو اس تفاعل کی جدلیت دوہری یا کئی گنا زیادہ کارگر کیونکر نہ ہوگی، یعنی اس میں زیادہ شدت، زیادہ عمق اور بیش از بیش کثیرالجہتی کیونکر نہ ہوگی۔ غالب کی جدلیت حددرجہ ہمہ گیر اور ہمہ پہلو اس لیے بھی ہے کہ غالب کی شعریات زبان کی جدلیات پر اپنے جدلیاتی ذہن وشعور کا

فتیلہ رکھ کر اسے کیا سے کیا بنا دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں اسے یک گونہ معنیاتی تابکاری کے آتشکدے میں بدل دیتی ہے۔ یقیناً غالب کے یہاں کچھ تو ایسا ہے جو اسے جادوئی عمل بناتا ہے۔ بیدل ہوں، یا غالب لگ بھگ اسی کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغانِ معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔" (نارنگ، ص 478-477)

صفحات کی تحدید کے باعث دوسرے اہم اور معنی خیز مباحث کی تفہیم و تنقید کو عمداً نظرانداز کر رہا ہوں جو نہایت قابلِ مطالعہ اور قابلِ غور و فکر ہیں۔ لیکن ایک اہم ترین اساسی مبحث 'جدلیاتی لفظ' کا تذکرہ ناگزیر ہے جس کی برخود غلط تعبیر و تفسیر کے وسیلہ سے بزعم خود ہمہ داں مفسر اور معتبر نے جدید شاعری کے مینارِ بابل کی آسمان بوس تشکیل کا خواب دیکھا تھا۔ وہ ہر امر میں ہمیشہ اعلم بالصواب ہونے کے مدعی ہوتے ہیں۔ نارنگ نے اپنے ناقابلِ تسخیر اصح دلائل و مسکت براہین سے اس کو ردتشکیل کر زمین بوس ہی نہیں زمین دوز کر دیا ہے۔ یہ برف پوش جدیدیت کے ازکار رفتہ بے دماغ اور بے تہ فکری نظام کے کارنر اسٹون (بنیادی پتھر) کے مکمل انہدام کا 'نشانِ امتیاز' ہے۔ اس کے بعد تو واقعتاً نہایت مثبت طور پر مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت تک کا بسیط دور اکیسویں صدی میں محیط ہو گیا ہے۔ نئی علمیاتی سطح پر اس میں نئی وجودیت، ساختیات، پس ساختیات، مظہریات، تفہیمات، ردتشکیل، قاری اساس تنقید اور جدلیاتِ نفی کی لہریں بیک وقت رواں دواں ہیں اور آہستہ آہستہ اپنے منفی عناصر کا ارتفاع کر کے نئے عہد کی تخلیقیت سے ہم آہنگ ہو رہی ہیں۔ نئے نظریۂ ہائے نقد کو اردو میں روشناس کرنے والے مفکر، نقاد اور محقق نارنگ کے تنقیدی ارشاد عالیہ کو 'جدلیاتی لفظ' کے ضمن میں بطور خاص نہایت دلجمعی اور خرد افروزی سے ملاحظہ فرمائیے۔ نارنگ نے محاورۃ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر کے دکھا دیا ہے۔

"'جدلیاتی لفظ' کی اصطلاح ایک ممتاز نقاد نے تقریباً چالیس برس پہلے جدید شاعری کے مابہ الامتیاز عناصر کو نشان زد کرنے کے لیے استعمال کی تھی اور اس کی تعریف میں کہا تھا کہ "جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارہ یا پیکر کا حامل لفظ ہے۔" یہ اصطلاح زیادہ

نہیں چلی، شاید خود مصنف کو ازخود اس کا اندازہ ہوگیا کہ جدلیات یا جدلیت میں (خواہ وہ مغرب کے راستے سے آئے جیسا کہ اُن کے معاملے میں اُس وقت تھا) یا مشرق کے راستے سے، قضیہ اور ردِّ قضیہ شرط ہے، یعنی اگر طرفین میں 'ضد' یا تخالف نہیں تو وہ جدلیاتی نہیں۔ تشبیہ، استعارہ یا پیکر میں طرفین میں ہمرشتگی تو ہوتی ہے لیکن یہ ہمرشتگی مشابہت یا کسی دوسرے پیرایے کی وجہ سے ہوتی ہے، تخالف، ضد، یا ردِّ قضیہ یا تقلیب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ، تشبیہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہے اور جدلیات کی الگ۔ نیز یہ کہ استعارہ، تشبیہ یا پیکر ہر دور کے ادب میں خواہ قدیم ہو یا جدید قدرِ مشترک ہیں، اگر جدید شاعری کی وجہِ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اُس سے ممیّز کیونکر قرار پائے گی، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔ (نارنگ، ص 478)

کلمۂ نفی اور تعبیرِ نفی

''اتنا معلوم ہے کہ غالب کی شعریات کے 'کرشمہ و ناز و خرام' کی ایک ایک ادا کو یاروں نے گن ڈالا ہے، ترکیب سازی، استعاریت، تشبیہیت، پیکریت، تمثالیت، علامتیت، دفتر کے دفتر موجود ہیں، اسی طرح لوگوں نے انشائیہ، خبریہ، استفہامیہ جہات پر بھی خوب خوب لکھا ہے۔ ایسے میں کلمۂ نفی یا تعبیرِ نفی پر توجہ نہ ہوئی ہو ایسا ممکن نہیں۔ نفی کے دو چار لفظ اردو کے عام لفظ ہیں اور زبان کے عام چلن کا حصہ ہیں۔ غالب ہی کیوں یہ سب کی دسترس میں ہیں، سب انھیں برتتے ہیں اور ان سے کسی کو مفر نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ کوئی بھی مفرد لفظ یا کلمہ بجنسہٖ جادو نہیں بنتا جب تک کہ وہ کسی تہ نشیں تخلیقی نظام، لاشعوری افتاد و نہاد یا شعریات کا پیرایہ نہ ہو، یعنی جب تک کہ وہ خون کی روانی کی طرح شعری زبان اور جملہ معنیاتی وسائل ولوازم کے تخلیقی تفاعل کا حصہ نہ ہو۔

یاد ہوگا کہ تیسرے اور چوتھے باب میں ہم نے جدلیاتِ نفی کی فلسفیانہ جڑوں سے بحث کرتے ہوئے دکھانے کی کوشش کی تھی کہ مفرد کلماتِ نفی صرف دو چار ہیں اور حرکیاتِ نفی لامحدود۔ چنانچہ نہیں بھولنا چاہیے کہ تحرک کے اعتبار سے حرکیاتِ نفی بالقوۃ زبان کا

core ہے۔ یہ اگر کسی تہ نشیں فلسفیانہ نظام کا حصہ ہے تو تخلیقی تفاعل میں مفردات پر ہی موقوف نہیں، یہ ان کے بشمول ہی نہیں ان کے ورا بھی ہوسکتا ہے۔'' (نارنگ، ص 479)

شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع

''جدلیاتی فکر میں نکتہ کی بات یہ ہے کہ کسی بھی شئے کا اثبات اس کی نفی میں مضمر ہے۔ اگر نفی نہیں تو اس شئے کا تصور قائم ہی نہیں ہوسکتا۔ بودھی فکر والے باب میں ہم بحث کر آئے ہیں کہ شونیہ بمعنی صفر ہے، یعنی ہر تشکیل اندر سے خالی ہے۔ یہاں تک کہ یہ بیان کہ 'ہر تشکیل اپنی نفی ہے' بھی اپنی نفی کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ شونیہ دانش وعلم و آگہی اور معنی کا سب سے بڑا راز اور سرچشمہ ہے۔ اہم یہ ہے کہ شونیہ (صفر) یعنی 'لا' اگرچہ بظاہر غیر شئے معلوم ہوتا ہے، یہ غیر شئے نہیں ہے۔ صفر اگر غیر شئے یا یکسر بے معنی یا بے قدر ہوتو شونیہ کے دائیں طرف لگنے سے ہندسے کی قیمت دس، بیس، سو، دو سو، ہزار، لاکھ، کروڑ، ارب، کھرب ... (ان گنت) گنا تک کیسے بڑھ سکتی ہے۔ گویا شونیہ (نفی یا لا) لامحدود طاقت کا خزانہ ہے۔ جہاں عدد محدود ہے، شونیہ یعنی صفر لامحدود ہے۔ صفر اگرچہ اندر سے خالی ہے، یہ مکاں تا لامکاں زماں تا لازماں کراں تا کراں بھرپور بھی ہے۔ اس اعتبار سے شونیہ بجنسہٖ تخلیقیت ہے، یہ اثبات کی کُنہ ہے، اس کے بغیر اثبات بے قدر یا بے معنی یا بے نشان ہے۔ مزید یہ کہ شونیہ فقط اثبات کی قدر کو بڑھا ہی نہیں، گھٹا بھی سکتی ہے۔ شونیہ یعنی نفی کا نشان اگر دوسری طرف کو لگائیں، مثلاً 10-، 100-، 1000-، علیٰ ہٰذالقیاس، تو یہ ارب کھرب گنا تک قدر یا معنی کو گھٹا بھی سکتی ہے۔ لیکن گھٹتے گھٹتے بھی کم سے کم گنا کی کچھ نہ کچھ اثباتی قدر کا اقرار پھر بھی رہے گا، یعنی محولہ صدر فراز کی طرح نشیب بھی لامحدود یعنی infinite ہے۔ اور اعشاریہ کی طاقت کو نظر میں رکھیں تو نہ صرف لامتناہی بلکہ لامحدود کا بھی لامحدود ہے! دوسرے لفظوں میں شونیہ مہا شونیہ ہے، یعنی مہا طاقت یا مہا تخلیقیت یا infinity یعنی لامحدودیت کا لازوال خزانہ یا حقیقت کی کُنہ یا سرالاسرار! غور طلب ہے کہ وہ کیا ابداع ہے جو غالب سے اس نوع کے اشعار کہلواتا ہے:

234 بہ رنگِ شیشہ ہوں یک گوشۂ دلِ خالی
کبھی پری مری خلوت میں آنکلتی ہے (نخ)

---

372 نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دمِ ایجاد 'نہیں' (ق+)

''دنیا کی دوسری تخلیقی روایتوں میں نفی کی جدلیاتی حرکیات یا قوت کو محسوس نہ کیا گیا ہو ایسا نہیں ہے۔ یونانی فلسفہ میں Apophasis کی روایت ہے یعنی جو کہا نہ جاسکے یا زبان سے ورا ہو، بطور ڈائیلما، یا بطور خاموشی یا بے صدا زبان جو حقیقت یعنی مطلوبہ معنی کے بیان سے ورا ہو۔ چینی روایت میں تاؤ فلسفہ تو قائم ہی جدلیت پر ہے:

The Tao that can be spoken is not the Tao

''حرکیاتِ نفی کا طور غالب کے یہاں بھی بے لوث فریق ہے، ایک طورِ محض یا طریقِ محض جو فکر پر نفی کی دھار رکھ کر آگہی کی طرفیں کھولتا ہے، جو نہ صرف پیش پا افتادہ یا عامیانہ کے زنگ کو کاٹتا ہے بلکہ ہر طرح کی روایتی مابعدالطبیعیات کی تحدید، تنگ نظری اور جکڑبندی کو بھی منسوخ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اپنی طرف سے یہ طور کسی بھی نوع کی ضابطہ بندی کا موید نہیں۔ شونیتا کا سفر معمولہ سے آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب کی شعریات کا سفر بھی حسن کاری اور آزادی کے احساس کا بے لوث سفر ہے۔ غالب بھی کسی لاگ کو روا نہیں رکھتے۔ ان کا مقصود چونکہ اول و آخر ارضی ہے، وہ نفی اساس تخلیقیت سے معنی نادر و نایاب کے طلسمات کی تشکیل کرتے ہوئے زندگی کے حسن و نشاط اور سوز و ساز سے گداختگی اور آزادگی کا نور کاڑھتے ہیں تاکہ وسعتِ مشرب، کثیرالجہتی اور محبت کا فیض عام ہو، اور شرف انسانی اور حوصلہ مندی کی راہ کھلی رہے۔'' (نارنگ، ص 483-481)

''غالب شعریاتِ حرکیاتِ نفی کے تفاعل سے عمومیت زدہ زبان اور پیش پا افتادہ و فرسودہ کو چیلنج کرتی ہے تاکہ حسن کاری و نادرہ کاری کے تئیں اختصاصیت پیدا ہو اور معنی آفرینی کی جلوہ گری ہو۔ یہ فقط روشِ عام سے گریز نہیں بلکہ روشِ عام کو پاش پاش کرکے نئے اور نادر کے لیے تخلیقی و بدیعی Space عرصہ نکالنا ہے۔ اس کے لیے ایک نہیں کئی

پیرائے ہیں۔'' (ایضاً،ص 484)

(الف) روایت اول، (ب) روایت دوم، (ج) متداول دیوان، (د) فقط مصرعے اور 'جدلیاتی وضع، آزادگی و کشادگی : وسعتِ بتخانہ ہائے ہند و چین' گوپی چند نارنگ کی نئی اطلاقی تنقید عالیہ کے جاگتے جگمگاتے نخشتمثال ہیں۔ اس کے پس پشت ان کی نئی فکریاتی پیش رفت کی تازگیِ فکر، جرأت اظہار، نوعلمیاتی تحلیل و تجزیہ کی گہرائی، گیرائی، درّاکی اور درخشندگی کارفرما ہے۔

اس کے بعد اسی گیارہویں باب کے آخیر میں 'اکیسویں سدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات' بطور خاص قابلِ مطالعہ اور قابلِ غور و فکر ہے۔ اس میں افلاطون کے تنزیہی طریق کار اور ارسطو کے تشبیہی طریق کار سے آئین اسٹائن کی بیکراں حیرانی تک سے بھی آگے کوانٹم طبیعات کے نئے انکشافات کا تذکرہ بھی ہے جس نے سابقہ تعینات کو ریزہ ریزہ کردیا ہے۔ انجام کار فرتجوف کا پرانے اپنی مایۂ ناز کتاب The Tao of Physics میں طبیعیات اور مابعدالطبیعات کے درمیان 'آویزاں حجاب کو برملا اٹھا دیا ہے — ''بغیر داخلی خلا کے کوئی خلا نہیں ہے۔''

There is no space without inner space.

عمیق ماحولیات (Deep Ecology) کے گہرے ماحولیاتی شعور و آگہی اور کوانٹم فیزکس کی معاصر داخلی بصیرت اب نہایت صاف و شفاف طور پر نشاندہی کر رہی ہے کہ قطرہ کو سمندر سے اور جزو کو کل سے علاحدہ دیکھنے کا ارادہ درحقیقت باطل حقیقت کی جادوگری، سراب اور التباس کا طلسم نظارہ ہے۔ بقول غالب :

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

نئی علمیات اور نئی فکریات کی دیدۂ بینا متناقضات کی قواعد اور قولِ محال کے محاورہ میں نت نئے اکتشافات کررہی ہے۔ بقول نارنگ ''اردو میں متناقضات کی گرامر اور قولِ محال کے محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات میں ہے، اس کی

دوسری نظیر نہیں۔"

"پیشتر اس کے کہ ہم اس باب کو ختم کریں ایک سرسری نظر ذہن انسانی کے موجودہ منظرنامہ پر بھی ڈال لیں کہ کس طرح سائنس اور جدیدترین علمیات بھی آج متناقضات کے محاورہ میں بات کرنے پر مجبور ہیں اور جدلیاتی وضع کو آج کے ذہن و مزاج سے خاص نسبت ہے۔" (ص 563)

"یہ حقیقت ہے کہ سائنس باوجود کوشش کے وجود کی گتھی کو آج تک نہیں سلجھا سکی۔ بڑے سے بڑے نابغۂ روزگار سائنس داں نوبل انعام یافتہ بھی اب اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ سائنس کائنات کے راز کو نہیں پا سکی بلکہ کائنات کے راز اور بھی گہرے ہو گئے ہیں۔" (ص 565)

"آج سے کچھ مدت پہلے یہ کہنا آسان تھا کہ کائنات مادہ (matter) سے بنی ہے۔ لیکن اب مادہ گویا لاموجود ہو گیا ہے۔ اس کی وہ اہمیت ہی ختم ہو گئی ہے۔ نئی طبیعیات میں اب مادہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ سائنس نے جتنا مادہ کو متعین کرنے کی سعی کی، مادہ معدوم ہوتا چلا گیا اور انرجی (توانائی) اور تابکاری میں تبدیل ہو گیا۔ انرجی مادہ نہیں، انرجی کے ٹھوس ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ مادہ جامد ہے انرجی غیر جامد ہے۔ مادہ کو ناپا تولا جا سکتا ہے غیر ٹھوس انرجی کو ناپا یا تولا نہیں جا سکتا۔ جب سے توانائی نے مادہ کی جگہ لی ہے، سائنس جو معروضیت اور تیقن کا دوسرا نام تھا، اب عدم معروضیت، عدم تیقن (Principle of Uncertainty) کی زبان بولنے لگی ہے۔ صوفیا اور یوگی ہمیشہ کائنات کے بھید کے آگے سر جھکاتے آئے ہیں۔ نوبل انعام یافتہ ایڈنگٹن کا قول ہے:

"The universe no longer looks like a thing
but like a thought"

(کائنات شئے یا مادہ نہیں، کائنات اب مادہ سے زیادہ خیال معلوم ہوتی ہے)

"کائنات مادہ سے زیادہ شعور ہے۔ مشرق ہمیشہ سے شعورِ کلی یا 'نور' کی بات کرتا رہا ہے۔ دانشِ ہند اور متصوفانہ فکر میں سب سے زیادہ زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ حقیقت شعورِ کلی ہے۔ سائنس مادہ کی حقیقت سے جیسے جیسے پردہ اٹھاتی گئی ہے، راز اُتنے گہرے

ہوتے گئے ہیں۔ سائنس کے پاس اب وہ زبان ہی نہیں انرجی یا سیال انرجی کو بیان کرنے کی جو جتنی حاضر ہے اتنی غائب ہے، جو بجائے خود ایک متناقضہ ہے ایک لانیحل معمہ۔ گویا سائنس اب بدھ کی یا لاؤتسے کی یا صوفیا کی متناقض زبان میں بات کرنے لگی ہے۔ انسانی فکر میں شونیتا قولِ محال یا متناقضات (paradoxes) کی قدیم ترین زبان ہے۔ بدھ یا لاؤتسے یا چینی مطلقیت کے محاورہ میں نہیں، متناقضات کے محاورہ میں بات کرتے ہیں، جو صاف اقرار کرتے ہیں کہ زندگی ایک معمہ ہے، متناقضہ ہے جس کے بھید کو پانا آسان نہیں ہے۔'' (نارنگ، ص 566)

The Tao that can be spoken is not the Tao

''متناقضات کا محاورہ تخلیقیت اور متصوفانہ فکر کا محاورہ ہے، رمز و ایما یا استعاراتی اظہار ہمیشہ سے تخلیقیت یا متصوفانہ فکر کا وظیفہ رہے ہیں۔ شعورِ کلی طلسماتِ ناپیدا کنار ہے، کراں تا کراں۔ دوسرے لفظوں میں زندگی متناقضات پر مبنی ہے جسے میکانکی یا عامیانہ زبان میں سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ اس کا فقط متناقضیاتی بیان ہی ممکن ہے جو زندگی کے جوہر سے قریب ہے۔ اس سے ہم پہلے بحث کر چکے ہیں کہ اس متناقضہ آشنا جوہر کا تصور سبک ہندی اور بیدل شعریات سے ہوتا ہوا غالب تک پہنچتا ہے اور غالب کے ذہن و تخیل اور شعریات میں ایسی جڑ پکڑ لیتا ہے کہ ان کے تخلیقی دستخطوں میں ڈھل جاتا ہے۔'' (نارنگ، ص 566)

''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب کی شعریات اجتہاد، انحراف اور آزادی کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تغیر، تبدل اور تجس ہے۔ آج کے منظرنامہ میں یہ مماثلت معنی خیز تو ہے ہی، حیران کن بھی ہے کہ جدلیاتی فکر اور متناقضات کی زبان جو غالب کی تخلیقیت کی خاص پہچان ہے، عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم تیقن کے محاورہ سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ غالب کے بارے میں معلوم ہے کہ غالب اپنے زمانے سے

آگے تھے۔ ان کو سمجھنے میں وقت لگا، بلکہ یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔'' (نارنگ، ص 566)

باب دوازدہم ''شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی اُفتاد و مزاج' نارنگ کی غیر معمولی تخلیقیت، تنقیدی جدلیت، فکشنی بصیرت اور تحقیقی بازیافت کا خوش فکر اور خوش اسلوب طرفہ تخلیقی، سوانحی، تحقیقی اور تنقیدی مونتاژ یہ ہے جو نہایت دلاویز، تاثر انگیز، جاں گداز، معلومات آفریں اور معنی افروز ہے۔

(1) آگرہ، گلاب خانہ اور ہُرمُزہ

(2) روشن خیالی اور وسیع المشربی

(3) کلکتہ، بادِ مخالف اور آزادیٔ رائے

(4) مثنوی امتناعِ نظیر خاتم النبیین

(5) بہادر شاہ ظفر اور ملک الشعرائی

(6) کالج کی مدرسی، سانحۂ اسیری اور مثنوی ابرِ گہر بار

(7) تقریظ آئینِ اکبری اور سر سید احمد خاں

(8) مثنوی چراغِ دیر، عبادت خانۂ ناقوسیاں اور کعبۂ ہندوستان

(9) شوخی و بذلہ سنجی و آزادگی

(10) انقلاب 1857 اور قلزم خوں

(11) خستہ و نژند، رنجور و دردمند: جدلیاتی نثر پارے

(12) معرضِ مثال میں دست بریدہ اور آج

اس نادرہ کار اور مینا کار مونتاژی آئینۂ خانہ میں نارنگ نے سلسلہ وار اُن تمام رنگا رنگ شخصی امور اور متنوع بشری جہات کو اس خوش سلیقگی اور خوش ہنری سے فروزاں کیا ہے کہ مرکزی مبحث سے بیک وقت ان کے عیاں اور نہاں رشتوں کی گرہیں بے ساختہ وا ہوگئی ہیں اور ہم آہستہ آہستہ دیکھتے ہیں کہ غالب کی شخصیت اور زندگی کے شخصی آثار، تہذیبی کوائف، تواریخی حوادث اور ثقافتی وقوعات کے بہت سارے نازک اور پیچیدہ مراحل اور مسائل جو بظاہر لاینحل اور عجیب و غریب نظر آتے ہیں، درحقیقت اُن میں فیصلہ کن فعال

کردار ان کے جدلیاتی رویہ، برتاؤ اور آزاد خیالی کا مرہونِ منت ہے۔ نارنگ نے اختصار اور ارتکاز کے لیے صرف اُن خصوصی وقوعات و کیفیات پر اپنی دانشورانہ توجہ مرکوز کی ہے جن کی معنویت، اہمیت و سوانحی قدر و قیمت سنگ میل آسا ہے، اور جن مسائل کی کوئی تشفی بخش توجیہہ نہیں تھی یا جن سے ہنوز پوری طرح کسی نے پردہ نہیں اٹھایا تھا۔

غالب کی بیکراں آزاد خیالی اور وسیع المشربی کے تخلیقی رویوں کو جدلیت نے اور ان کی فطری جدلیاتی فکر کو ان کے تخلیقی رویوں نے بیدار اور متحرک نہ کیا ہو، یہ ناممکن ہے۔ غالب کے تخلیقی ذہن، مزاج، ذوق، وجدان اور شعور کا جدلیاتی گراف اُن کی زندگی میں کس طرح زیر و زبر ہوتا رہا ہے، اس سے شدید طور پر اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کی زبردست متناقض شخصیت واقعتاً روایتی تنقید و تفہیم کے لیے ایک ناقابل حل معمہ ہے۔ ایک بہت غامض متناقضہ ہے۔ اس کے لیے ایک مختلف نوعیت کی جدلیاتی تنقید و تعبیر ناگزیر ہے، جس میں بیک وقت وسیع، عمیق اور رفیع تر معنوں میں بودھی جدلیات نفی کا جوہر اصل اور وجودی 'ہمہ اوست' کا مغز اصل کارفرما ہو۔ یہ مہر نیمروزی حقیقت ہے کہ غالب کی ہمہ گیر تخلیقیت اور شعریات میں جدلیاتی رویہ، بمنزلہ جوہر جاگزیں ہے اور یہ ان کی غیر معمولی تخلیقی شخصیت، مزاج اور کردار کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ ہے جو کہیں عیاں اور کہیں پنہاں زندگی کے مختلف موڑ پر شخصی واقعات، حالات و حوادث میں بے اختیار نمایاں ہوتا ہے۔ یہ سورج آسا نفسیاتی حقیقت ہے کہ شخصی احوال و کوائف ذہن، وجدان اور شعور پر اور ذہن، وجدان اور شعور ذاتی احوال و کوائف پر شدید طور پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ ان میں باہمی تعامل کا وہی دوہرا رشتہ موثر اور کارگر ہوتا ہے جو جدلیاتی کارکردگی کی تہ میں عمل آتا ہوتا ہے۔ زندگی کے مانند ذہن و مزاج اور شخصیت بھی ایک متناقضہ ہے۔ اس کی افہام و تفہیم میکانیاتی رشتوں کی منطق سے کرنا یکسر سادہ لوحی ہے۔ یہ دونوں زندگی کی نامیاتی کارکردگی کا جزو لاینفک ہیں۔ شخصیت ذہن کی اور ذہن شخصیت کی تعمیر کرتا ہے اور یہ دو رویہ جدلیاتی تفاعل شخصی ارتقاع اور ارتقا کے ساتھ مسلسل جاری و ساری رہتا ہے۔ اس ضمن میں غالب کی اردو مکتوب نگاری جنوں آگیں ہوشمندی، ظرافت آگیں سنجیدگی اور نادانی آگیں دانائی

کا نگارخانۂ رقصاں ہے۔ نارنگ نے اس کا بھی خیال رکھا ہے۔ اس میں رواں دواں شوخی وظرافت، آزاد خیالی، جدلیاتی افتاد و مزاج، وسیع المشربی، کشادہ دلی، آزادی و وارفتگی اور کربِ آگہی و نشاطِ آگہی کا جدلیاتی مطالعہ ناگزیر ہے۔ مزید برآں غالب کی تفہیم شعر کے ساتھ تفہیم نثر کے بغیر 'غالب تنقید' نامکمل ہے۔ نارنگ نے یہاں بھی متن کے تجزیے اور حوالوں سے ثابت کیا ہے کہ اس میں بھی جدلیاتی وضع غالب کی نثری تخلیقیت اور نثری فکر کا نشانِ امتیاز ہے۔

(1) آگرہ، گلاب خانہ، ہرمزہ، شجرۂ مشائخ

''مرزا کی ننھال کا شمار آگرہ کے متمول ترین گھرانوں میں ہوتا تھا اور ان کا بچپن عیش و عشرت اور اللّوں تللّوں میں گزرا تھا۔ والد اور چچا کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد روک ٹوک کرنے والا کوئی نہ تھا۔ آگرہ میں مرزا کے نانا کمیدان غلام حسین خاں کی جاگیر میں متعدد دیہات اور بڑی املاک تھیں، کسی چیز کی کمی نہ تھی۔ وہ رئیس زادوں کی طرح اپنا وقت بے فکری اور لہو ولعب میں گزارتے۔ عنفوانِ شباب میں مرزا کا شمار شہر کے حسین اور خوش رو لوگوں میں ہوتا تھا۔ حالی لکھتے ہیں کہ دہلی میں جب انھوں نے مرزا کو دیکھا تھا ''حسانت اور خوبصورتی کے آثار ان کے چہرے اور قد و قامت اور ڈیل ڈول سے نمایاں طور پر نظر آتے تھے۔''

مرزا نے 'مہر نیمروز' کے دیباچہ میں اپنی نوجوانی کے دنوں کو یاد کرتے ہوئے لکھا ہے۔ (ترجمہ)

(نیک نامی اور دولت میرے لیے اجنبی ہیں۔ اور میں خود نام و ننگ کا دشمن ہوں۔ فرومایہ لوگوں کا ہم نشین ہوں اور اوباشوں کے ساتھ میرا یارانہ ہے۔ میرے پاؤں آوارہ گردی کے عادی ہیں اور زبان یاوہ گوئی کی خوگر۔ اپنے ہی سر پر مصیبت توڑنے میں چرخ ستم پیشہ کا میں مددگار ہوں اور دشمن کا صلاح کار ... پنجاہ سالہ آوارگی اور بھاگ دوڑ سے مسجد اور بتخانے سے گرد اٹھ رہی ہے اور خانقاہ و میکدہ ایک دوسرے پر گرے پڑ رہے ہیں۔)

اسداللہ خاں تمام ہوا

اے دریغا وہ رِند شاہد باز

''آگرہ برج کی رنگ بھومی میں ہے جہاں پاس ہی گوکل، متھرا، برندابن، کرشن کی راس لیلا کے علاقے ہیں جن کی داستانیں چلی آتی ہیں۔ میر تقی میر اور نظیر اکبرآبادی کا تعلق بھی آگرہ سے تھا اور ادبی اعتبار سے بھی اس شہر کی بڑی اہمیت تھی۔ غالب کے خطوط اور اشعار میں جہاں جہاں آگرہ کا ذکر آیا ہے، مسرت و انبساط کے پھول کھل اٹھے ہیں۔ یادگار میں حالی نے مرزا کی نوجوانی کے دنوں کی وارفتگی اور بے راہ روی کا ذکر کرتے ہوئے 'شمپانٔ' اور 'عرقِ تاک' کے شوق کا بھی اشارہ کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ مذہبی معاملات میں مرزا خاصے بے پروا تھے۔ وہ کہتے ہیں مرزا کی ابتدا بگڑی اور ایسی بگڑی کہ جب تک ننھیال کی تمام املاک کی صفائی نہ ہوئی نشے ہرن نہ ہوئے۔ مرزا کی طبیعت میں گرمی اور جودت کی آگ بھری ہوئی تھی۔ اور اگر اس لہو ولعب اور عیش وعشرت کے زمانے میں انھوں نے شاعری کی طرف توجہ کی تو یہ کسی غیر معمولی باطنی تڑپ اور لاشعوری طبعی طلب کے بغیر نہ تھا۔ ایک رباعی میں خود کہا ہے کہ 'تیرِ شکستۂ نیاگاں' یعنی بزرگوں کا ٹوٹا ہوا تیر میرا قلم بن گیا اور تلوار کی آبداری میری شاعری میں آگئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں غفلت اور بدمستی کے عالم میں بھی غالب نے جس فن میں ہاتھ ڈالا، باوجودیکہ زمانہ قدردانوں سے خالی تھا، اس کو اس درجے تک پہنچا کے چھوڑا جو اس کا منتہائے کمال تھا۔

اسی زمانے میں ایک پارسی نژاد شخص جس کا نام آتش پرستی کے زمانے میں ہُرمُزد تھا اور مسلمان ہونے کے بعد عبدالصمد کہلاتا تھا، آگرہ میں سیاحانہ وارد ہوا اور دو برس تک مرزا کے پاس مقیم رہا۔

''مرزا نے اُس سے فارسی زبان میں کسی قدر بصیرت پیدا کی ... مرزا نے جابجا اُس کے تلمذ پر اپنی تحریروں میں فخر کیا ہے اور اُس کو بلفظ تیمسار جو پارسیوں کے ہاں نہایت تعظیم کا لفظ ہے یاد کیا ہے ... اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ دو برس کے قلیل عرصے میں وہ مرزا کو سکھا سکتا تھا اس میں ہرگز مضائقہ نہ کیا ہوگا اور جیسا کہ قاطع بُرہان

اور درفش کاویانی کے دیکھنے سے ظاہر ہوتا ہے اس نے تمام فارسی زبان کے مقدم اصول اور گر اور پارسیوں کے مذہبی خیالات اور اسرار جن کو فارسی زبان کے سمجھنے میں بہت بڑا دخل ہے اور پارسی و سنسکرت کا متحد الاصل ہونا اور اسی قسم کی اور ضروری باتیں مرزا کے دل میں بوجہ اولیٰ تہ نشین کردی تھیں۔''

''تاہم متعدد سوانح نگار اس استاد کو مرزا کے تخیل کا کرشمہ خیال کرتے ہیں کیونکہ خود غالب نے وقتاً فوقتاً اپنے زرتشتی استاد کے وجود سے انکار کیا ہے۔ حالی غالب کے حوالے سے لکھتے ہیں ''اگر چہ کبھی کبھی مرزا کی زبان سے یہ بھی سنا گیا ہے کہ مجھ کو مبداءِ فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام ہے۔ چونکہ مجھ کو لوگ ''بے استادا'' کہتے تھے ان کا منھ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔''

ایک خط میں مرزا لکھتے ہیں:

''فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر وسخن کا ذوق فطری و طبعی تھا۔ ناگاہ ایک شخص کہ ساسان پنجم کی نسل میں سے معہذا منطق و فلسفہ میں مولوی فضل حق مرحوم کا نظیر اور مومنِ موحد و صوفی صافی تھا، میرے شہر میں وارد ہوا۔ اور لطائف فارسی بحت (خالص) اور غوامضِ فارسی آمیختہ بہ عربی اس سے میرے حالی ہوئے۔ سونا کسوٹی پر چڑھ گیا۔ ذہن معوج نہ تھا۔ زبانِ دری سے پیوندِ ازلی اور استاد بے مبالغہ جاماسپ عہد و بزرجمہرِ عصر تھا۔ حقیقت اس زبان کی دلنشیں و خاطر نشان ہوگئی۔''

''شیخ محمد اکرام کا خیال ہے اس کا امکان ہے کہ ہرمزد کی وجہ سے پارسیوں کے عقائد سے مرزا کی واقفیت بڑھ گئی اور مذہب سے متعلق آزاد خیالی میں ہرمزد کو بھی دخل ہے۔

''ایرانی الاصل زرتشتی کے معاملہ کو مرزا نوجوانی کا بتاتے ہیں اور شادی کے بعد جب مرزا دہلی منتقل ہوئے تو وہ بھی بطور اتالیق دہلی میں ان سے متعلق رہا ہوگا۔ اس بارے میں معاصر شہادت نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب بار بار کہتے ہیں:

''مجھ کو مبداءِ فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے۔''

لیکن یہ بھی کہتے ہیں:

''چونکہ مجھ کو لوگ 'بے استاد' کہتے تھے ان کا منھ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی استاد گھڑ لیا ہے۔''

''غالب کی اس انوکھی منطق سے ان کے ذہن کا جدلیاتی چور صاف ظاہر ہے۔ قاضی عبدالودود کہتے ہیں کہ ''غالب کا صریح تضاد دور کرنے کی کوشش میں حالی خود تضاد میں مبتلا ہوگئے۔'' غالب نہیں کو ہاں اور ہاں کو نہیں سے منقلب کرنے کا کمال رکھتے ہیں، جس کو صاد کرتے ہیں اس کی تغلیط بھی کرتے ہیں، ان کی جدلیاتی گریز پائی کسی مرکز و محور کو قائم نہیں رہنے دیتی۔ یعنی یہ بھی اور وہ بھی۔ دیکھا جائے تو یہ سب ان کے جدلیاتی ذہن کا کرشمہ ہے جو قول متناقض میں ربط پیدا کرلیتا ہے۔ یعنی یہ ایک ہی حقیقتِ جاریہ ہے جس میں اطراف نہیں ہیں۔

''ان کی شادی لوہارو کے رئیس خاندان میں نواب الٰہی بخش معروف کی بیٹی سے ہوئی۔ ان کے خسر نواب الٰہی بخش خاں معروف ذوق کے شاگرد اور نواب احمد بخش خاں رئیس لوہارو اور فیروز پور جھرکہ کے بھائی تھے۔ اس شادی سے مرزا کا تعلق رئیسوں کے ایک ایسے خاندان سے ہوگیا جس کا شمار دہلی کے ممتاز گھرانوں میں ہوتا تھا۔ مرزا کے خسر مرزا الٰہی بخش خاں معروف جن کے تقدس اور بزرگی کے سبب لوگ ان کے سامنے زانوئے ادب تہ کرکے بیٹھتے تھے، حالی نے ان کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے:

''وہ لوگوں کو مرید بھی کیا کرتے تھے اور جب بہت سے مرید ہوجاتے تھے تو ان کو اپنے سلسلے کے تمام مشائخ کا شجرہ لکھوا کر ایک ایک کاپی سب کو تقسیم کیا کرتے تھے، انھوں نے مرزا کو شجرہ دیا کہ اس کی نقل کردو۔ آپ نے شجرہ کی نقل اس طرح کی کہ ایک نام لکھ دیا دوسرا حذف کردیا تیسرا پھر لکھ دیا چوتھا پھر ساقط۔ غرضکہ اسی طرح بہت سے حذف و اسقاط کرکے نقل اور اصل جاکر اُن کے حوالے کی۔ وہ دیکھ کر بہت خفا ہوئے کہ یہ کیا غضب کیا! مرزا نے کہا حضرت: آپ اس کا کچھ خیال نہ فرمایئے؛ شجرہ دراصل خدا تک پہنچنے کا ایک زینہ ہے؛ سو زینے کی ایک ایک سیڑھی اگر بیچ میں سے نکال دی جائے تو چنداں ہرج واقع نہیں ہوتا؛ آدمی ذرا اُچک اُچک کے اوپر چڑھ سکتا ہے۔ وہ یہ سن کے

بہت جز بز ہوئے؛ اور وہ نقل پھاڑ ڈالی۔"

"غالب کی آزادہ روی اور جدلیت اس واقعہ سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ نواب الٰہی بخش خاں غالب کے خسر ہونے کے ناتے اور بزرگی و تقدس کے سبب بھی مرزا کے قبلہ و کعبہ تھے۔ حالی کہتے ہیں مرزا شوخیِ طبع سے باز نہ آتے تھے، یہ تو صحیح ہے لیکن اس کے پس پشت ان کی طبیعت کی جدلیاتی افتاد و نہاد بھی ہے جو چیزوں کو پلٹ کر دیکھتی ہے اور دی ہوئی لیک کو جوں کا توں قبول نہیں کرتی۔ دوسرے لفظوں میں مزاجاً وہ ہر موصولہ و معمولہ سے فاصلہ کر لیتے ہیں اور اس کو گھما کر اس کے طرفہ تماشائی بن جاتے ہیں۔ یہ روش نوجوانی کے متعدد واقعات میں ملتی ہے اور جیسا کہ ہم دیکھیں گے زندگی کے آئندہ مراحل میں بھی جاری رہتی ہے۔" (نارنگ، ص 577-571)

(2) روشن خیالی اور وسیع المشربی

"غالب کے زمانے میں روشن خیالی اور رواداری کی ایک عام فضا تھی جو غالب کے لیے باعث کشش رہی ہوگی۔ متاخرین شعرا اور مغل شعرا سے غالب کو ذہنی قربت تھی لیکن بیدل سے نسبتِ خاص تھی۔ بیدل غالب کے زمانے سے قریب بھی تھے اور ان کی ہمالیائی شخصیت کو کوئی دوسرا پہنچ بھی نہیں سکتا تھا۔ بیدل و غالب کے ہمہ پہلو رشتے سے ہم باب ششم میں بحث کر آئے ہیں۔ بیدل کی شخصیت کی مقناطیسیت میں ان کی آزادگی و جرأت فکری خصوصیت سے شامل رہی ہوں گی جو غالب کے لیے بیحد باعثِ کشش تھیں۔ بیدل کو مقامی ہندستانی روایتوں کا بھی گہرا اِدراک تھا۔ ہندو فقیروں، یوگیوں، سادھوؤں سے زندگی بھر ان کے مراسم رہے تھے۔ ہندوؤں کے فکر و فلسفہ، ویدانت، مہابھارت اور عوامی قصے کہانیوں سے ان کی گہری واقفیت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ بیدل کے ہندو احباب و شاگرد ان سے عقیدت رکھتے تھے۔ بندرابن داس خوشگو سے بیدل کا لگ بھگ ویسا ہی رشتہ تھا جیسا ہرگوپال تفتہ سے غالب کا جنھیں محبت سے وہ 'مرزا' کہا کرتے تھے۔

"جیسا کہ ہم پہلے بحث کر آئے ہیں کہ بیدل اور وجودی صوفیا سے جو روایت چلی

آئی تھی اس میں اور غالب کی آزاد خیالی و وارستگی میں کچھ فرق بھی تھا۔ غالب تصوف کا دم ضرور بھرتے تھے لیکن بقول شیخ محمد اکرام غالب کا تصوف نعرۂ مستانہ سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ یہ حال سے زیادہ قال تھا۔ مرزا خود کو 'ولی پوشیدہ اور کافر کھلا' کہتے ہیں جو ان کے جدلیاتی انداز و مزاج کے عین مطابق ہے:

419 دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی
ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

روایت ہے کہ ایک نشست میں غالب نے جب یہ مقطع پڑھا:

398 یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

تو بہادر شاہ ظفر نے کہا مرزا ہم تو تب بھی نہ سمجھتے۔ غالب نے جواباً کہا، حضور تو اب بھی سمجھتے ہیں، کہتے اس لیے نہیں کہ میں مغرور نہ ہوجاؤں۔ قطع نظر اس جملہ معترضہ کے یہ حقیقت ہے کہ غالب کی آزاد خیالی و وسیع المشربی کی جڑیں ماورائیت میں نہیں ان کی ارضیت میں ہیں۔ ان کا سرچشمہ اتنا روحانیت وعرفانیات کی روایت نہیں جتنا خود اُن کا اپنا تعقل و تفکر ہے۔ غالب کی آزادہ ذہنی کی سب سے بڑی طاقت خود غالب کی خرد پرستی و تعقل پرستی ہے۔ نیز یہ بھی کہ تعقل پرستی ان کی جدلیاتی افتاد کو اور خود جدلیاتی افتاد، تعقل پرستی کو اساس فراہم کرتی ہے، ان میں دوطرفہ عمل و تعامل ہے۔ غالب جس طرح دینداری کا دعویٰ بھی کرتے ہیں اور خدا کے دامن کو حریفانہ کھینچتے بھی ہیں، یا 'خوے آدم دارم آدم زادہ ام' کہہ کر آشکارا عصیاں کا دم بھی بھرتے ہیں، اور الٹے خدا پر الزام بھی دھرتے ہیں، ایسا تعقل پسندی اور جدلیاتی افتاد ہی کی بدولت ممکن تھا۔

''بقول شیخ محمد اکرام حالی مرزا کی شخصیت کو 'نگہ پاک بین' سے دیکھتے ہیں۔ وہ غالب کی بے راہ روی اور مذہبی معاملات میں کوتاہی پر غالب کو ٹوکتے بھی ہیں اور تاویلیں بھی کرتے ہیں۔ شیخ محمد اکرام ان معاملات میں نسبتاً صاف گوئی سے کام لیتے ہیں۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے غالب کا جدلیاتی چور چونکہ خاصا تہ در تہ اور پیچیدہ ہے، یہ ان کو بھی جُل دے جاتا ہے۔ شیخ محمد اکرام مرزا کے 'شرع کی قدر و اہمیت سمجھنے' پر ان کو داد دیتے

ہیں۔ لیکن یہ بھی لکھتے ہیں :

''مذاہب کے جزدی اختلاف اور فقہ کی پیچیدگیوں اور بے ضرورت پابندیوں سے مرزا کو کوئی دلچسپی نہ تھی۔ انھوں نے اپنے خطوط میں مروجہ تعلیم فقہ اور مسائل ابوحنیفہ کے خلاف جلے کٹے فقرے لکھے ہیں۔ ان کے خیال میں انسان کو چاہیے کہ مذہب کی اصولی باتوں کو سمجھ لے اور ان پر ایمان رکھے، فقہ اور مذہب کی جزدی باتوں میں وقت ضائع کرنا بے فائدہ ہے۔ یہ وقت دل و دماغ کی تربیت میں صرف ہونا چاہیے۔''

میر مہدی کے نام ایک خط میں سرفراز حسین کو تلقین کرتے ہیں :

''میاں کس قصے میں پھنسا ہے۔ فقہ پڑھ کر کیا کرے گا۔ طب و نجوم و ہیئت و منطق و فلسفہ پڑھ جو آدمی بنا چاہے۔ خدا کے بعد نبی اور نبی کے بعد امام۔ یہی ہے مذہب حق والسلام والاکرام۔ علی علی کیا کر اور فارغ البال رہا کر۔''

غالب خود اپنے لڑکپن کی تعلیم اور فسق و فجور کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں :

''میں نے ایام دبستان نشینی میں شرح مأتہ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لعب اور آگے بڑھ کر فسق و فجور، عیش و عشرت میں منہمک ہوگیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبعی تھا۔''

''شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ مہر نیمروز کے شروع میں ابتدائے آفرینش کے متعلق مرزا نے ہندو عقائد کا جو خلاصہ درج کیا ہے اس سے اور بعض اشعار بالخصوص مثنوی چراغ دیر سے غالب کی ہندو مذہب سے غیر معمولی واقفیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ دبستانِ مذاہب ان کے زیر مطالعہ رہتی تھی اور پارسیوں کی مذہبی کتب مثلاً دساتیر سے بھی ان کا گہرا لگاؤ ثابت ہے۔(21) وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مرزا کے کئی نہایت پاکیزہ اشعار جو آزادہ روی اور وسیع المشربی پر دال ہیں رسمی قافیہ پیمائی نہیں، قلبی کاوش کا نتیجہ ہیں :

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

با من میاویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگان خوش نکرد
(اے پدر مجھ سے نہ الجھ، آزر کے بیٹے کو دیکھ، جو صاحب نظر ہو جاتا ہے اُسے
بزرگوں کا دین خوش نہیں آتا)

''شیخ محمد اکرام بھی لکھتے ہیں کہ اسلامی عقائد کی قبا مرزا کے بدن پر پوری طرح نہ چھبتی تھی۔ چنانچہ وہ بھی دارالافتا میں کفر کے کلمات کا اشارہ کرنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں:
صفحات کی تحدید کے باوجود ''مندرجہ بالا بیانات کا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ اس سے جو رویہ سامنے آتا ہے اس سے مرزا کے ذہن و مزاج کی جدلیاتی وضع صاف جھلکتی ہے۔ اس بارے میں دو رائیں نہیں ہوسکتیں، مثلاً مرزا بنیادی عقائد کے ''بدل معتقد اور بزبان معترف'' بھی ہیں، لیکن ''اسلامی عقائد کی قبا اُن کے بدن پر پوری طرح نہیں چھبتی۔'' یا ان کے کئی ''اشعار ایسے ہیں جنھیں دارالافتا میں کفر کے کلمات سمجھا جائے گا۔'' شیخ محمد اکرام صاف گو ہیں۔ لیکن مجبوراً تاویلیں بھی کرتے ہیں۔ دراصل ضرورت تاویلوں کی نہیں۔ مسئلہ رسمی کفر و ایمان کا ہے ہی نہیں۔ غالب کے یہاں یہ دونوں ایک ہی سکہ کے رخ ہیں جس کو رسمی منطقیت قبول نہیں کرسکتی۔ ضرورت فقط غالب کی جدلیاتی افتاد و نہاد کو سمجھنے اور تخلیقیت کی نوعیت کو نگاہ میں رکھنے کی ہے۔ خود شیخ محمد اکرام نے اس تناظر میں ''شاعرانہ رنگ'' کی اصطلاح استعمال کی ہے جو صاف صاف poetic license کا اشارہ ہے۔ مگر یہاں معاملہ فقط ''شاعرانہ رنگ'' کا بھی نہیں، بلکہ جدلیاتی تخلیقی مزاج اور رویہ کا ہے جو بنیادی رویہ ہے، اور طبیعت کا اقتضا ہے۔ اگر یہ قولِ محال ہے تو غالب کی پوری زندگی اور مزاج قولِ محال ہے۔ یہ قولِ محال تاویلوں سے دور نہیں ہوسکتا، اس لیے کہ اس کا گہرا تعلق اس نفسی و ذہنی جدلیاتی افتاد و نہاد سے ہے جو مرزا کے مزاج کا لازمہ ہے۔ اور جس کو قبول کیے بغیر مرزا کو سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ سوائے اس کے کہ ان کی طبعی افتاد کو جان لیا جائے یا اس کے پس پشت جو ذہنی شعوری و لاشعوری عمل ہے اس کو سمجھنے کی کوشش کی جائے، دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے۔

''غالب کی شخصیت ایک معمہ ہے اور روایتی تنقید و تفہیم اس کے سامنے بے بس نظر آتی ہے۔ خورشید الاسلام کہتے ہیں :

''خلاقانہ توانائی کا رجحان غالب کے یہاں ایک غیر معمولی وسعت، گہرائی اور سچے کفر کی شان اختیار کرلیتا ہے۔''

''لیکن وہ نہیں بتاتے کہ سچا کفر کیا ہے۔ کیا سچے کفر سے مراد جدلیاتی تقلیب و پیچیدگی ہے یا کچھ اور؟

''شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں :

''... جس قسم کی خیال آرائی سے غالب کا کلام عبارت ہے اس کے لیے کٹر اسلامی بوطیقا میں کوئی جگہ نہیں ہے۔''

''دیکھا جائے تو عقیدہ عقیدہ ہے جبکہ بوطیقا شعریات ہے۔ دونوں کا مقام الگ الگ ہے۔ عقیدہ 'کٹر' ہوسکتا ہے لیکن 'کٹر' بوطیقا ممکن نہیں، کیونکہ بوطیقا کا مقصود عرفان نہیں، معنی آفرینی و حسن کاری ہے۔ بوطیقا ہمیشہ تغیر پذیر ہے جبکہ عقیدہ مستقل اور غیر تغیر پذیر ہے۔ مزید یہ کہ بوطیقا کے لیے تقدس شرط نہیں جبکہ عقیدہ لازمی طور پر مقدس ہے۔ شیخ محمد اکرام نے ''شاعرانہ رنگ'' کی گنجائش رکھی ہے۔ فاروقی کی میزان میں وہ بھی نہیں۔ اس میں شاعرانہ آزادی بھی مفقود ہے۔

''اس ضمن میں شیخ محمد اکرام نے تذکرۂ غوثیہ سے ایک واقعہ نقل کیا ہے، ادب کی دنیا میں کام کرنے والوں کے لیے اس کا نگاہ میں رہنا بہت اہم ہے :

''مولانا فضل حق خیرآبادی، جو ایک مشہور فاضل، مولوی فضل امام خیرآبادی کے صاحبزادے اور ایک نامور عالم، مولانا عبدالحق خیرآبادی کے والد تھے۔ قدیم طرز کے معقولی علما میں خاص مرتبہ رکھتے تھے۔ وہ مرزا غالب کے ہم عمر تھے لیکن بلا کے ذہین اور قابل تھے۔ اس لیے چھوٹی عمر میں ہی بڑی شہرت حاصل کرلی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں ان کی نسبت ایک واقعہ لکھا ہے :

''ایک روز کا ذکر ہے کہ مولوی فضل حق خیرآبادی نے ایک قصیدہ عربی زبان میں

امراء القیس کے قصیدہ پر کہا۔ اور مولانا شاہ عبدالعزیز صاحب کی خدمت میں لائے، شاہ صاحب نے ایک مقام پر اعتراض کیا۔ اس کے جواب میں انھوں نے بیس شعر متقدمین کے پڑھ دیے۔ جناب مولوی فضل امام نے فرمایا کہ بس حد ادب۔ انھوں نے جواب دیا کہ حضرت یہ کوئی علم تفسیر و حدیث تو ہے نہیں فن شاعری ہے۔ اس میں بے ادبی کی کیا بات ہے۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ برخوردار تو سچ کہتا ہے، مجھ کو سہو ہوا تھا۔''

روسی اسکالر پری گارنا جب غالب کے قول محال کے روبرو ہوتی ہیں تو بجائے تاویلوں کے وہ خود معمے ہی کو پیش کر دیتی ہیں:

''قسمت کا مارا اور دیار دہلی کا ایک بدنصیب، اپنی اصل کے اعتبار سے مسلمان اور اعمال کے اعتبار سے مسلمان کے بھیس میں کافر و آتش پرست، مہمل گو جسے غلطی سے غالب کا نام دے دیا گیا:

خرسندیِ غالب نہ بود زیں ہمہ گفتن
یک بار بہ فرمای کہ اے ہیچ کسِ ما

(غالب ان باتوں سے کہاں خوش ہوسکتا ہے، کاش ایک بار تو کہہ دے کہ اے تو جو ہمارا کچھ بھی نہیں ہے)۔ (بنام مولوی سراج الدین احمد)

''غالب کے تشیع اور تصوف دونوں کے ربط و ارتباط سے بھی ان کی معمائی جدلیاتی وضع پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے شیعی ہونے پر زور دیتے ہیں اور اتنی ہی شد و مد سے صوفی ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔

''صاحب بندہ! اثنا عشری ہوں، ہر مطلب کے خاتمہ پر 12 کا ہندسہ کرتا ہوں۔ خدا کرے کہ میرا بھی خاتمہ اسی عقیدے پر ہو 12۔ ہم تم ایک آقا کے غلام ہیں۔'' (بنام مرزا حاتم علی مہر)

''اسی طرح اپنے تصوف کا اعلان بھی صاف صاف کرتے ہیں (''میں صوفی ہوں ہمہ اوست کا دم بھرتا ہوں'' (بنام سرفراز حسین) ان کا یہ ادّعا فقط قول کی حد تک نہیں، وہ حضرت مولانا فخرالدین کے پوتے مولانا نصیرالدین عرف میاں کالے صاحب کے ہاتھ پر بیعت بھی تھے۔ مالک رام حیرت سے لکھتے ہیں:

''کون کٹر شیعی کسی غیر شیعی، سنی صوفی کے ہاتھ پر بیعت کرلے گا؟''

(نارنگ، ص 590-583)

(11) خستہ ونژند، رنجور و دردمند : جدلیاتی نثر پارے

''غالب اپنی شاعری میں تو حد کمال پر ملتے ہی ہیں، نثر میں بھی ان کی سحر کاری کا جواب نہیں۔ حالی نے ان کی نثر پر جو لکھ دیا ہے وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ یہاں فقط یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ غالب کے ذہن کی جدلیت جس طرح شاعری میں کارگر ہے اور معنی آفرینی و آزادگی و وارستگی کا چراغاں کرتی ہے، ویسا ہی تخلیقی تفاعل نثر میں بھی تہ نشیں ہے اور بعض نثر پارے تو تخلیقی کرشمہ کاری کا ایسا شاہکار ہیں کہ ان کو نگاہ میں رکھے بغیر غالب کی پوری تصویر سامنے آہی نہیں سکتی (لیکن صفحات کی تحدید سدّ راہ ہے) منشی ہرگوپال تفتہ کے نام درج ذیل خط اپنی نوعیت کا واحد خط ہے۔ اس کے اور غالب کی اس غزل کے جسے ہم نے آخری غزل قرار دیا ہے، داخلی پیکرِ خیالی تقریباً ایک سے ہیں۔ کچھ سُر اداسی کے گھل گئے ہیں مگر اصلاً عالم ہست و بود سے ورا کی کیفیت ہے۔ جس سناٹے میں میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ یارجانی ہر چیز وہم ہے اور شاید یہ وہم بھی وہم ہے، آگے چل کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے۔ یہ آزادی یا آزادیِ کلّی یعنی لائے اعظم کے ادراک کا احساس ہے، یا کچھ اور، کچھ بھی کہنا مشکل ہے:

''تم مشق سخن کر رہے ہو اور میں مشق فنا میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گمنام جیے تو کیا۔ کچھ معاش ہو کچھ صحت جسمانی، باقی سب وہم ہے۔ اے یارجانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اسی پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اٹھ جائے، اور وجہِ معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم بیرنگی میں گزر پاؤں۔ جس سناٹے میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں۔ ہر کسی کا جواب

مطابق سوال کے دیے جاتا ہوں۔ لیکن سب کو وہم جانتا ہوں۔ یہ دریا نہیں ہے سراب ہے، ہستی نہیں ہے پندار ہے۔ ہم تم دونوں اچھے خاصے شاعر ہیں۔ مانا کہ سعدی و حافظ کے برابر مشہور ہوئے، ان کو شہرت سے کیا حاصل ہوا کہ ہم کو تم کو ہوگا۔''

(نارنگ، ص 645)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی غیر معمولی کثیر ثقافت یاتی، وجودیاتی اور عرفانیاتی Ontological درّاک روشنی میں غالب کی محولا بالا مکتوبی قاش کو پیش کیا ہے جو غالب کی مجموعی تخلیقی بصیرت اور حقیقی انسانی حسیت کا نہ صرف اظہاریہ ہے بلکہ وہ پوری زندگی کی وسیع تر رنگ مالا (Broader Spectrum) کے تمام مثبت اور منفی پہلوؤں کے ماحصل کا نہایت فکر آلود مکاشفہ ہے۔ یہاں یہ مسئلہ نہیں انگیخت ہوتا کہ غالب بالآخر کیا دیکھتے ہیں؟ اصل وجودیاتی اور عرفانیاتی مسئلہ یہی ہے کہ غالب کس حد تک دیکھتے ہیں؟ غالب محض 'روایتی' قید فکر ونظر (Philosophia) کے قتیل ہیں کہ صحیح معنوں میں وہ بحیثیت دیدہ ور سخنور حقیقی آزادیِ دید (Philosia) کے صادق امین ہیں۔ غالب کی ہمہ پہلو تکثیری شعری اور نثری تخلیقیت اور ہمہ جہت تکثیری معنویت اور شعور و آگہی ان کی بیکراں فکریاتی آزادی کا انعام اکبر ہے۔ ان کی غیر معمولی ہمہ رُخی تخلیقاتِ عالیہ میں جنس آگ ہے۔ محبت لَو ہے اور غیر مشروط کائناتی ہمدردی، غیر مشروط آفاقی دردمندی اور بیک وقت جدلیاتی سطح پر ٹھیٹ نو انسانی کرب آگہی اور خالص نوبشریاتی نشاطِ آگہی نور (ٹھنڈی الوہی اور قدسی روشنی) ہے۔ یہ نورِ جاں، نورِ جانِ جاں اور نورِ جانِ جاناں ہے۔ یہ شاعر اعظم ایلیٹ کے 'آگ اور گلاب' سے کراں تا کراں آگے کی منزل ہے۔ غالب شونیتا اور فنا کی مشق سے 'مخفی بحتِ نورِ اکبر' کے لیے کوشاں تھے۔ یہ یکسر خاموشی کا ڈائمنشن ہے۔ اس کو جدلیانہ، وجودیانہ اور عارفانہ معنوں میں وہ اپنے بیکراں متناقض مصرعہ میں 'ولی پوشیدہ اور کافر کھلا' سے منکشف کرتے ہیں۔ غالب پوری اردو شاعری میں تن تنہا عظمت گناہ اور عظمت کفر کے سرالاسرار کے حقیقی شناسندہ، تجربہ کنندہ اور یابندہ بینشور تھے۔ اس کے بغیر حقیقی زود پشیمانی، حقیقی اشکِ ندامت اور حقیقی تزکیۂ نفس (Katharsis) نہیں پیدا ہوتا ہے۔ یہ بھی فنا اور نجات، شونیتا

اور نروان اور مکمل 'شعریاتی، شعوریاتی اور اشعریاتی آزادی کا سچا، اچھا اور بھلا بقاآلود طریق کار ہے۔ اس کی آخری شعری اور فکری قدر و قیمت اس خورشید نیمروزی صداقت پر منحصر ہے کہ غالب نے زندگی کے جس جدلیاتی دائرہ یا منطقہ کا تخلیقی سطح پر احاطہ کیا ہے وہ تخلیقی منطقہ، ممکنہ کائنات کے عظیم الشان حیاتیاتی اکبری پس منظر (Macro Back Drop) میں کتنا نادرہ کار، مینا کار، عظیم، بسیط اور عمیق اصغری ساخت کا حامل ہے یا فرانسیسی مفکر اعظم پاسکال کے انسانی عظمت اور انسانی دکھ (Greatness and Misery of Man) کے خود متناقض اور خود متضاد پس منظر اور اصغری جمالیاتی تناظر (Micro Perspective) میں کتنی عظیم، عمیق، بسیط اور ارفع زندگی کی اکبری ساخت کا امین ہے۔

(12) معرضِ مثال میں دست بریدہ اور آج

(مثال کی نمائش گاہ میں کٹا ہوا ہاتھ اور آج)

"آخری عمر میں غالب نے شاعری ترک کردی تھی۔ اب وہ نحیف و نزار ہو چکے تھے۔ انسان کے مقدر اور شدائد کا مقابلہ کرنے والی ان کی تخلیقیت اور انسانی آزادی کا دفاع کرنے والی ان کی جدلیاتی روش و حس مزاج پر سائے لرز رہے تھے۔ ... غالب کی وفات پندرہ فروری 1869 کو ہوئی۔ غالب کی نماز جنازہ دلّی دروازے کے باہر پڑھی گئی۔ حالی کا بیان ہے کہ جنازے کی مشایعت میں اہلِ سنت اور امامیہ دونوں فرقوں کے لوگ نیز شہر کے عمایدین اور ممتاز حضرات سب شریک تھے۔ ان کی تدفین کے وقت شیعہ سنی فرقوں میں اسی طرح کی ایک عقیدتمندانہ کشمکش پیدا ہوگئی جیسی بقول شیخ محمد اکرام:

"کبیر کی وفات پر ہندوؤں اور مسلمانوں میں ہوئی تھی۔"

"اور یہ عین مرزا کی جدلیاتی وضع اور آزادگی کے مطابق تھا۔ شیعوں کی طرف سے کہا گیا کہ مرزا صاحب شیعہ تھے ہمیں اپنے طریقے سے تجہیز و تکفین کی اجازت دی جائے، لیکن نواب ضیاء الدین احمد خاں نے نہیں مانا اور تمام مراسم اہلِ سنت کے موافق ادا کیے گئے۔ غالب کی بے مثال آزادگی اور وسیع المشربی کی اس سے بڑی مثال اور کیا ہوسکتی

ہے، حالی لکھتے ہیں:

''ہمارے نزدیک بہتر ہوتا کہ شیعہ اور سنی دونوں مل کر یا علاحدہ علاحدہ اُن کے جنازے کی نماز پڑھتے اور جس طرح زندگی میں اُن کا برتاؤ سنی اور شیعہ دونوں کے ساتھ یکساں رہا تھا اسی طرح مرنے کے بعد بھی دونوں فرقے اُن کی حق گزاری میں شریک ہوتے۔''

''حالی کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو لیکن زمانہ اپنے طریقے سے چلتا ہے۔ یہ کہنے سے ہمارا مقصد فقط غالب کی آزادگی اور ان کی جدلیاتی وضع کو نشان زد کرنا ہے۔ مرزا نے شاعری کی طرح زندگی میں بھی حتی الامکان طرفوں کو کھلا رکھا، اس انتہا یا اُس انتہا سب کو رد کیا، دانش و خرد، آزاد خیالی اور شرف انسانی کی سربلندی پر کبھی سمجھوتا نہیں کیا، آخر تک بنی نوع انسان کی وحدت پر ان کا یقین غیر متزلزل تھا۔ انھوں نے سب سے برابر کا سلوک کیا۔ انھیں اندازہ تھا کہ یہ دنیا چھوٹے چھوٹے خانوں میں بٹی ہوئی ہے اور ان کی موت بھی اس سے بری نہ ہوگی۔'' (نارنگ، ص 650-646)

اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کے معرکہ آرا دیباچہ 'نطق کو سو ناز ہیں تیرے لب اعجاز پر' کا ایک نہایت معنویت انگیز اقتباس عبرت آموز، معلومات افزا اور چشم کشا ہے۔

''غالب نہ صرف پابستگیِ رسوم و قیود کو رد کرتے ہیں، وہ ہر اس عقیدہ، مسلک اور گروہ کے بھی خلاف ہیں جو صداقت کی کنجیاں اپنے پاس رکھتا ہے اور اپنی اور فقط اپنی حقانیت پر اصرار کرتا ہے۔ غالب نے ملتوں کے مٹنے اور اجزاے ایماں ہونے پر اصرار کیا تھا تو ان کی آواز اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سگنیفائر سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی، بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط و غم، جنت و جہنم، سزا و جزا، گناہ و ثواب کے بارے میں بھی پہلے سے چلے آرہے تمام تعینات کو منقلب کردیا۔ یہ ایک انقلاب آفریں قدم تھا۔ غالب کے معاصرین اس کارنامہ کو سمجھ نہ سکتے تھے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ تھا۔ یہ تحدید، تنگ نظری اور ادعائیت کا راستہ نہیں تھا کہ سچائی کسی ایک نظامِ فکر، کسی ایک مسلک یا ایک عقیدے کی جاگیر نہیں، سچائی کی راہ سب کے لیے کھلی ہے۔'' (نارنگ، ص 26-25)

''آج کے منظرنامہ پر نازی ازم کی بدنامِ زمانہ خونریزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری، عصبیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اور معصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں، اور جنھوں نے شدت پسندی اور فتنہ و فساد کو پھیلاکر انسانیت کو شرمسار اور زمین کو داغدار کردیا ہے۔ اکیسویں صدی میں فرقہ واریت، دہشت گردی، استعماریت اور تشدد کا منظرنامہ سب سے اذیت ناک منظرنامہ ہے۔ لوگوں نے خدا کو الگ الگ بانٹ لیا ہے، اپنے اپنے بت تراش لیے ہیں اور جس آزادی کو وہ اپنے لیے جائز سمجھتے ہیں، دوسروں کے لیے اسی کو ناجائز سمجھتے ہیں۔ اکیسویں صدی کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، وسیع المشربی اور آزادگی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔'' (نارنگ، ص 25)

''غالب کی طبیعت میں آزادگی وقلندری کی جو فقیدالمثال خصوصیات تھیں، وہ جہاں ان کے تفکر کو جدلیاتی اساس فراہم کرتی ہیں وہاں ان کی شخصیت کو جادوئی مقناطیسیت (charisma) بھی عطا کرتی ہیں جو انھیں سب کے لیے قابلِ قبول اور ہردلعزیز بناتا ہے۔ مرزا علاء الدین خاں علائی کے نام ایک خط کی یہ چند سطریں مذہب وملت کی دیواروں اور حدبندیوں سے بے نیاز، انسانیت سے بے پناہ محبت کرنے والے ایک عالی ہمت لیکن خستہ و نژند نکبت میں گرفتار عظیم انسان کی قلبی کیفیت اور دردمندی اور آزادگی کو ظاہر کرتی ہیں:

''قلندری و آزادگی و ایثار و کرم کے جو دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے۔ نہ وہ طاقت جسمانی کہ ایک لاٹھی ہاتھ میں لوں اور اُس میں شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سُوت کی رسّی کے لٹکا لوں اور پیادہ پا چل دوں، کبھی شیراز جانکلا، کبھی مصر میں جاٹھہرا، کبھی نجف جاپہنچا۔ نہ وہ دستگاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہوسکے نہ سہی، جس شہر میں رہوں اُس شہر میں تو بھوکا ننگا نظر نہ

آئے۔ خدا کا مقہور، خلق کا مردود، بوڑھا، ناتواں، بیمار، فقیر، نکبت میں گرفتار، میرے اور معاملات کلام و کمال سے قطع نظر کرو وہ جو کسی کو بھیک مانگتے نہ دیکھ سکے اور خود دربدر بھیک مانگے وہ میں ہوں۔'' (13 فروری 1865)

''اب تک کی تحقیق کے مطابق ذیل کی غزل مرزا کی آخری غزل ہے جو نواب امین الدین احمد خاں کے نام خط (3 مارچ 1867) میں ملتی ہے۔ معنی آفرینی اور حسن کاری کی جدلیاتی روش گویا آخری دنوں تک قائم تھی، یہ شعر جیسے خونِ جگر سے لکھے گئے ہوں:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

نے سبحہ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ
میں معرضِ مثال میں دستِ بُریدہ ہوں

جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت
میں یوسفِ بقیمتِ اوّل خریدہ ہوں

ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

اہلِ وَرَع کے حلقے میں ہرچند ہوں ذلیل
پر عاصیوں کے زمرے میں میں برگزیدہ ہوں

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

''انتقال سے تقریباً دو برس پہلے کہے گئے ان اشعار میں زندگی بھر دکھ جھیلنے والے ایسے انسان کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے جس کی غیر معمولی ذہنی قوت نے باوجود شداید و مصائب کے علوئے نفس اور آزادگی سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ غالب جب دہشت ناک خیالی پیکر نکالتے ہیں تو باطن کے التہاب سے شدت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ سبحہ اور ساغر کا ایک دوسرے کا رد ہونا معمولہ کا حصہ ہے کہ روایتاً چلا آتا ہے لیکن طرفگی اس میں ہے کہ اول تو سبحہ کو بہ نسبتِ معکوس ساغر سے ہم رشتہ کیا ہے کہ سبحہ کو بھی ہاتھ میں

لیتے ہیں اور ساغر کو بھی، پھر اس توقع کو بھی رد کیا ہے کہ ہاتھ تو ہے ہی نہیں۔ ہاتھ تو کٹا ہوا ہے۔ مزید یہ کہ دستِ بریدہ کے دردناک پیکرِ خیالی کو استعارہ کیا ہے ذات سے جو بے دست و پا ہو چکی ہے۔ دہشت ناک کو سنسکرت شعریات کے رسوں میں 'بھیانک' سے تعبیر کیا گیا ہے جو منزلِ لائے اعظم بھی ہے (مہاشونیہ) یعنی جہاں ہر روایتی 'علاقہ' اور 'واسطہ' نقشِ موہوم معلوم ہوتا ہے۔

''وقت کی موجِ خوں سر سے گزر گئی، سورج ڈھلان سے نیچے اتر گیا، لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب۔ نہ سبحہ سے علاقہ نہ ساغر سے واسطہ، انسان معرضِ مثال میں دستِ بریدہ ہے۔ مگر بے صوت آواز زندہ ہے، متن کی قوت معنی پروری کر رہی ہے، اور جب تک یہ خاکدانِ ارضی اپنے محور پر گردش میں ہے، غالب کا میکدۂ سخن عالم و عامی، عاصی و متقی، رند و پارسا سب کے لیے کھلا ہے:

اوراقِ زمانہ در نوشتم و گزشت
در فنِ سخن یگانہ گشتم و گزشت

(میری تحریر کتابِ وقت کا ورق تھی جو کہ گزر گئی، فنِ شاعری میں بھی میں یگانۂ روزگار تھا وقت کے ساتھ وہ بھی گزر گیا)

''لیکن غالب کی آواز زندہ ہے۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب کی جدلیاتی فکر اکیسویں صدی کے مابعد جدید مزاج سے خاص مناسبت رکھتی ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں، دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ گویا اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر اور ادعائیت کے خلاف ہے، نیا مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابیانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کہیں آج اٹھائی ہے، غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت، جکڑبندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی بے لوث آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے

یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاط قدرِ اوّل ہے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ ہے۔ آج کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، آزادخیالی اور وسیع المشربی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ زندگی ایک متناقضہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور شاعری ہے اس کی کوئی دوسری نظیر نہیں۔

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

(نارنگ، ص 654-651)

نارنگ کے نو تواریخ ساز صحیفہ 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' کی قرأت اور بازقرأت سے اہل ذوق، اہل دل، اہل دانش اور اہل بینش قاری اچانک ایک بہت بڑی بسیط روشنی میں آجاتا ہے۔ اس کی ثقافتی اور ادبی نابینائی بہت حد تک کم ہوجاتی ہے۔ اس کو نہایت شدت سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ معاصر اردو تنقید میں جارحانہ طور پر قائم مشروط و محدود و سماجیاتی اور مشروط و محدود جمالیاتی قطبین کا ارتفاع کر اس وقیع تر اور رفیع تر نوکشادہ کار دائرۂ نور میں پہلی بار بہت کچھ زیادہ دیکھ رہا ہے اور بہت کچھ زیادہ پا بھی رہا ہے۔ اس کا غیر متعصب اور غیر جانبدار ذہنی، وجدانی، بصیرتی، شعوری ارتفاع اور ارتقا مسلسل جاری ہے۔ نارنگ کے طرفہ اسلوب جلیل میں لکھی ہوئی یہ مایۂ ناز کتاب بیک وقت متناقض ہمہ آفاق عشق اور ہمہ آفاق آگہی کی عظیم القدر سمفنی (سازینہ) ہے۔ اس میں تمام نوفکریاتی اور نوحسیاتی نشانِ نغمہ جذب و پیوست ہوکر احدیت پذیر ہوگئے ہیں۔ انیسویں صدی کی آخری دہائی میں حالی اور بیسویں صدی کے رُبع اول میں عبدالرحمٰن بجنوری نے اردو ادب اور نقد میں جس ارفع مدوّری اور صعودی تنقید کا آغاز کیا تھا وہ ہمہ پہلوئی جدلیاتی اور عمودی سطح پر ارتقاپذیر ہوکر اکیسویں صدی کے رُبع اوّل میں 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' میں اپنی شانِ معراج پر پہنچ گئی ہے اور اس نے

روشنی کے تمام دریچوں کو ہر سمت کھول دیا ہے۔ اکیسویں صدی کی دوسری دہائی کے مابعد جدید تناظر میں نئے عہد کی تخلیقیت کے دورانیہ میں نت نئی فکریاتی ہوائیں اور نت نئی شعریاتی فضائیں نئی اردوئی تخلیق، تنقید، تہذیب، نئی جمالیات اور نئی قدریات کو فرسودگی اور بوسیدگی سے دور رکھ سکیں گی اور نت نئی تازہ کار اور نادرہ کار جدلیاتی فکر ونظر کو ہمہ جہتی اور ہمہ پہلوئی حیثیت عطا کرسکیں گی۔ اکیسویں صدی میں 'ژوربا سے بُدّھا' تک کی اعلامیہ اردو زبان، اردو شعر و ادب اور اردو نقد عالیہ خورشید مثال ہوگا۔ اس کی نیو کا پتھر تکثیریت پسند انسانیت اور ہمہ اوست ہے۔ مابعد جدیدیت سے نئے عہد کی تخلیقیت افروزی تک نئی ترجیحات کی نئی تبدیلی کا عہد ہے۔ تاہم وہ نہایت متناقض سطح پر بازگردش کے ساتھ اپنی ثقافتی جڑوں کا بھی جوئندہ اور یابندہ ہے۔ نئے عہد کی ہر کروٹ کے ساتھ غالب کے شعری گلستاں اور بوستاں سے 'نئے جہانِ معنی کا نیا طلسمات' ابھرتا رہے گا کہ نئے عہد کے محور پر متن تو معنویات افروزی میں ہر لحہ تخلیقی سطح پر منہمک ہے۔ بقول دیدہ ور نارنگ ''ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگِ تاک میں ہے' اور ہزار چندر درشن (سہر چندر درشن) 'سومناتِ خیال' میں حسن آرا اور معنی آرا ہے جس میں غالب کے روح افروز تخئیل کی درخشندگی ہے۔ غالبیات کے ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا عظیم تر تنقیدی صحیفہ 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' ابدیت کے صفحہ پر خدا کی دستخط ہے جو ابدیت بکنار ہے۔ درحقیقت انسانی دستخط تو آبِ رواں پر دستخط کرنے کے مترادف ہے۔ وہ بَن بھی نہیں پاتی کہ مٹ جاتی ہے۔

○

فکاہیہ

نصرت ظہیر

غالب، نارنگ اور ہم

پڑھنا کتاب کا اور اچانک ٹپکنا لہو کا آنکھ سے

جنوری کی اُس سہ پہر، زندگی میں پہلی بار کسی اسپتال کا بستر پکڑا تو غالب پر گوپی چند نارنگ کی تازہ کتاب ساتھ لے لی تھی۔ اگلی صبح ناک میں سپٹو پلاسٹی اور حلق سے ایک دو گرام ٹشوز کے ایکسیزن کی عام سی سرجری ہونی تھی۔ شام ڈھلتے ہی نارنگ صاحب کا امریکہ سے فون آیا، خیریت پوچھنے کے لیے۔ میں نے حسب عادت عرض کیا، کل ملا کر خیریت سے ہوں۔ صبح یہ لوگ بے ہوش کر دیں گے اور بس ایک کے بعد ایک دونوں آپریشن ہو جائیں گے۔ کچھ دیر یہاں وہاں کی باتیں چلتی رہیں اور دل ہی دل میں یہ سوچ کر میں ان کے حسن اخلاق کا قائل ہوتا رہا کہ اتنے بڑے آدمی کو اتنی دور رہ کر بھی میری ناک کی کتنی فکر ہے، اور وہ بھی امریکہ میں رہتے ہوئے جو دنیا کی ساری بیماریوں کی جڑ ہے۔ تبھی یاد آیا تو انھیں بتادیا۔ غالب پر آپ کی کتاب ساتھ لایا ہوں۔ سرہانے رکھ لی ہے۔ یہاں پڑھنے کے لیے خاصا وقت مل جائے گا۔ سن کر ہنسنے لگے۔ میری ہی کتاب ملی تھی ہم بستری کے لیے۔ جملے پر ایسی گہری ہنسی آئی کہ فون بند ہونے کے بعد بھی دیر تک چہرے پر جمی رہی۔ ایک دو خوب رو نرسوں نے جوابی مسکراہٹ سے نوازا تب جا کر خیال آیا کہ نارنگ صاحب کا چھوڑا ہوا تبسم ابھی تک اسٹل پاز میں ہے اور یہ بے چاریاں سمجھ رہی ہیں کہ میں انھیں دیکھ کر مسکرا رہا ہوں۔

ایک نرس نے باقاعدہ قریب آکر پوچھا، ''کیا یہ اردو بائبل ہے؟'' اشارہ کتاب کی طرف تھا۔ میں نے بتادیا پیدائشی مسلمان ہوں۔

''اوہ اچھا، قرآن ہے!'' نرس کی معصومیت دل آویز تھی۔

''ہاں ! مگر ایک ہندو کا لکھا ہوا ! اور وہ بھی اس صحیفے کی تعریف میں جسے سو سال پہلے بجنور کے ایک مسلمان عبدالرحمٰن نے وید مقدس کے بعد ہندوستان کی دوسری الہامی کتاب بتایا تھا۔''

وہ کچھ نزدیک آ گئی اور کتاب ہاتھ میں لے کر ورق الٹنے لگی۔ ''اوہ آئی سی! پریئرز بک۔ دعاؤں کی کتاب۔ کل آپریشن ہے اس لیے ساتھ لائے ہیں۔ مگر یہ تو معمولی سا آپریشن ہے۔ ریلکس کیجیے۔ گھبرانے کی کوئی بات نہیں ہے۔'' نارنگ صاحب کے ارسال کردہ تبسم پر تبسم کی کچھ اور تہیں جم گئیں چنانچہ ضروری تھا کہ نرس کی غلط فہمی دور کر دی جائے۔ ''دعاؤں کی نہیں بی بی، یہ لٹریچر کی کتاب ہے۔''

اس کے بعد نرس زیادہ دیر نہیں رکی۔ کتاب کے سرورق پر چھپی ہوئی مرزا غالب کی تصویر اوراس سے بھی زیادہ ان کے ہاتھ میں نظر آنے والی حقے کی نئے میں دل چسپی کا اظہار کرنے کے بعد وہ چلی گئی۔

میں نارنگ صاحب کے ساتھ تنہا رہ گیا۔

اس رات خوب جم کر ان کی کتاب پڑھی۔ کچھ باب ہی پڑھے تھے کہ اس کے بعد یہ عالم تھا کہ نہ میں پہلے جیسا میں تھا، نہ غالب پہلے سے مرزا غالب اور نہ نارنگ پہلے جیسے گوپی چند نارنگ!

اگلی صبح مجھے آپریشن کے لیے تیار کیا گیا۔ رات بارہ بجے سے پانی تک پینے کی ممانعت تھی۔ غالب اور نارنگ ذہن پر چھائے ہوئے تھے۔ اور کیوں نہ چھائے ہوتے۔ مرزا غالب کہلانے والے جس آدمی سے اس رات ملاقات ہوئی تھی وہ میرے لیے ایک دم نیا غالب تھا۔ اور جس گوپی چند نارنگ نے اس غالب سے روبرو کرایا تھا اس سے بھی میں پہلی بار آشنا ہوا تھا۔

اس غالب کو تو ہم سبھی جانتے اور مانتے ہیں جو تفہیم و ترسیل کی مختلف شعوری سطحوں پر آ کر انسانی شعور سے ہم کلام ہوتا ہے۔ لیکن اسی غالب نے لاشعوریت اور بے ذہنی کے مقامات سے بھی کلام کیا ہے، کائناتِ امکاں کی حدوں سے پرے جا کر بھی انسان کی

سربلندی کا پرچم لہرایا ہے، اپنے باطن کے دہکتے ہوئے درد کی آنچ کو محسوس کرایا ہے، اور محفلِ نشاطِ معانی کو گرمایا ہے، یہ سب کم از کم میں بالکل نہیں جانتا تھا۔ان کے عام فہم اور نسبتاً آسان سے لگنے والے اشعار میں بھی معنی کی کتنی تہیں موجود ہیں،خطوط میں رقم ہونے والی زندہ دل نثر اور لطائف کے طور پر مشہور شگفتہ گوئی کے پیچھے غالب کی شخصیت کے کون سے نفسیاتی پہلو چھپے ہوئے ہیں، ہر طرح کے غم و آلام اور محرومیوں کے باوجود زندگی سے محبت کی کیسی تڑپ ان کے وجود میں متحرک تھی اس کا علم اب اسی کتاب سے ہو رہا تھا۔ غالب کا ایسا بلیغ تجزیہ پہلی بار میرے پڑھنے میں آیا تھا۔

اسی طرح اردو ادب کی اُس عبقریت کو جسے دنیا نارنگ کا نام دیتی ہے، جس نے امیر خسرو سے لے کر میر تقی میر، میر انیس اور علامہ اقبال ونظیر اکبرآبادی تک اردو شعر کے معنوی، ذہنی اور جمالیاتی ارتقا کے ہر قیام اور ہر مقام کو اپنی ناقدانہ بصیرت سے روشن کیا ہو، جسے پوری دنیا اس کے تنقیدی اور نظریہ ساز اسلوب کے تعلق سے مانتی اور جانتی ہو، اور جس کی پوری تنقیدی زندگی سنجیدہ اصولوں کی سنجیدہ پیروی اور سخت قسم کے ادبی ڈسپلن سے عبارت رہی ہو اس سے ہم سب واقف ہیں۔ لیکن وہی نارنگ، غالبِ صدرنگ کے عشق میں مبتلا ہوکر — بلکہ سب کچھ بھول کر، اپنے تنقیدی اوزاروں کا تھیلا کندھوں سے اتارکر، ہزاروں تشریحات کی موجودگی کے باوجود، نہ جانے کتنے پردوں میں چھپے ہوئے اس نئے معشوق کی دید کے لیے، دیوانِ غالب اور منسوخ نسخوں کے معانی کی بھول بھلیاں میں دیوانہ وار داخل ہوسکتا ہے اور یہ سوچ کر کہ 'اب چاہے سر پھوٹے یا ماتھا' ان دشوار گزار اور ویران پڑے ہوئے مقامات پر غالب سے مل کر آتا ہے، جہاں نہ حالی پہنچے تھے نہ ان کے بعد جنگلی گھاس کی طرح ہر طرف پیدا ہونے والے شارحینِ غالب — اس گوپی چند نارنگ سے اکیلا میں نہیں پورا جہانِ اردو پہلی بار آشنا ہو رہا تھا۔

سپٹو پلاسٹی کے نام سے مشہور جراحی عام طور پر سائی نسائی ٹس Sinusitis کے مریضوں کی ناک میں کی جاتی ہے۔ ایک نرس نے نیبولائزر میں دو انجکشن ڈال کر اس کا ماسک میری ناک پر لگا دیا اور انجکشن کی دوا سے نکلنے والی بھاپ کو تب تک منھ سے اندر

لینے اور ناک سے باہر نکالتے رہنے کی ہدایت دے کر چلی گئی جب تک دوا بھاپ دیتی رہے۔ میں خلانوردوں Austronauts کی طرح بستر پر بیٹھا ماسک کے ذریعے سانس لیتا رہا۔ عام طور پر پانچ سات منٹ تک جاری رہنے والا یہ عمل اپنی یکسانیت کی وجہ سے میرے لیے کبھی نہ ختم ہونے والا بوریت بھرا عمل بن گیا تھا۔ ایک لمحے کو خیال آیا کہ انسان ہر وقت صرف اس لیے سانس لے پاتا ہے کہ اس کا دھیان سانس لینے میں نہیں ہوتا۔ اگر اسے مسلسل، ہر سانس پر شعوری طور سے یہ محسوس ہوتا رہے کہ وہ پھیپھڑوں کو پھلا اور پچکا کر سانس لے رہا ہے تو چند منٹ میں ہی زندگی سے اوب جائے اور دو تین گھنٹوں میں تنگ آ کر سانسوں کا سلسلہ منقطع کر دے۔ میں نے بوریت دور کرنے کے لیے غالب اور نارنگ کا دھیان لگا لیا۔

پونے سات سو صفحات پر پھیلی ہوئی، نارنگ صاحب کی اس نئی کتاب کا پورا نام ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' ہے۔ لیکن اسے 'غالب' کا مختصر نام بھی دیا سکتا ہے، کیونکہ کتاب کے سرورق پر سب سے موٹے فونٹ میں لکھا ہوا لفظ بس یہی ہے: غالب

مولانا الطاف حسین حالی کی کتاب 'یادگار غالب' اور بجنوری اور شیخ محمد اکرام سے لے کر نارنگ صاحب کی 'غالب' تک ہزاروں نہیں تو سیکڑوں کتابیں غالب کے فن اور شخصیت کے بارے میں لکھی جا چکی ہیں۔ غالب کی شاعری اور خطوط سے لے کر ان کے دستر خوان تک ہر ممکنہ موضوع پر لکھنے والے لکھ چکے ہیں۔ ایک ادبی نقاد نے ان کی پسندیدہ شرابوں پر تحقیقی مقالہ لکھ مارا ہے۔ بلکہ ایک ڈاکٹر صاحب نے تو سنا ہے غالب کی ممکنہ بیماریوں پر تحقیقی مقالہ لکھ کر کسی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے ایم بی بی ایس کی ڈگری لے لی ہے اور ایک میڈیکل کالج سے ادیب کامل کی سند ہتھیالی ہے اور آج کل ان کا پرائیویٹ نرسنگ ہوم اور سیمینار گردی کا دھندا زوروں پر چل رہا ہے۔

اس کے علاوہ تفہیم کے شعبے میں دیکھیے تو غالب کے اشعار کی اتنی شرحیں لکھی جا چکی ہیں کہ ان میں غالب کے ہر شعر کے تمام ممکنہ مطالب آپ کو مل جائیں گے۔ ان شرحوں

نے قاری کی ایمجی نیشن کے لیے کچھ بھی باقی نہیں چھوڑا ہے۔اور پھر غالب شہرت اور مقبولیت بھی اتنی پا چکے ہیں کہ ان کے نام پر نہ صرف انسٹی ٹیوٹ اور اکادمیاں کھلی ہوئی ہیں بلکہ اور بھی کئی طرح کی دکانیں چل رہی ہیں۔ اردو آبادیوں کے بازاروں میں گھوم کر دیکھ لیجیے، کئی کاروبار صرف غالب کے نام پر چلتے نظر آئیں گے۔ غالب ٹی اسٹال، غالب ہیئر کٹنگ سیلون، غالب بریانی پوائنٹ، غالب مچھلی فرائی اور غالب کباب کارنر جیسے نہ جانے کتنے مقامات آپ کو ملیں گے جہاں غالب کی روح کو ثواب پہنچائے بغیر بھٹیاں، قینچیاں، کفگیر، دیگیں، کڑھائی اور سیخیں اردو کے اس عظیم اور عہد آفریں شاعر کی مدح میں فاتحہ خواں ملیں گی۔ غالب نے اپنی زندگی میں شاعری کے علاوہ کچھ نہ کیا۔ ایک جگہ نوکری کے لیے گئے بھی تو اکڑفوں میں پالکی پلٹا کر واپس آگئے۔ لیکن انتقال کے بعد قوم نے غالب کو اتنے کاموں پر لگا دیا ہے کہ موصوف زندہ ہوتے تو ایک بار پھر فوت ہوجاتے۔ آپ ہی سوچئے اگر وہ خود کو ایک گلی میں چبوترے پر غالب حلیم بیچتا ہوا پاتے، اگلے چوک میں غالب ٹیلر اینڈ سنز کی دوکان پر بیٹھے کرتے سیتے ہوئے نظر آتے اور کسی سڑک پر غالب نہاری کی دیگ چڑھائے ملتے تو، وبائے عام میں مرنے ذلّت برداشت نہ کرپانے اور لونڈوں میں زلف درازی کا فیشن چل نکلنے پر سر منڈا لینے والے اس جگر سوختہ فلسفی کے دل و دماغ پر کیا کچھ نہ گزر جاتا!

غالبیات کے اس منظر نامے کی موجودگی میں جب یہ سننے میں آیا کہ نارنگ صاحب غالب پر کوئی کتاب لکھ رہے ہیں تو ماتھا ٹھنکا۔ کچھ نہ کچھ گڑبڑ ضرور ہے۔ بیاسی تراسی سال کی عمر میں نئی کتاب۔ اور وہ بھی غالب پر۔کوئی آسان سا شخص نہیں ملا تھا کتاب کے لیے۔ یوں بھی سیکڑوں چھوٹے بڑے ادیبوں کے قلم سے دنیا بھر میں پھیل چکے مرزا غالب کے فن اور ان کی زندگی سے متعلق ایسا کون سا گوشہ لائق تحقیق و تنقید رہ گیا ہے جس پر نارنگ جیسے نقاد اعظم کو قلم اٹھانے کی ضرورت پیش آجائے۔ کئی ہفتوں سے دہلی میں نہیں دیکھے گئے تھے۔ خیال تھا امریکہ گئے ہوں گے، بیٹے کے پاس۔ مگر ایک صاحب نے بتایا، حیدرآباد گئے ہیں۔ ایک حیدرآبادی سے خیریت پوچھی، نارنگ صاحب کیسے ہیں۔ انھوں

نے کہا علیل ہیں۔

یا علی! نارنگ صاحب علیل ہیں؟ کیا ہوا ہے انھیں!

جواب ملا: کچھ نہیں۔ بس ذرا سا غالب ہو گیا ہے۔

بڑی حد تک تصدیق ہو گئی۔ اردو ادب میں جب نقاد فلسفی کے درجے کو پہنچتا ہے تو اسے غالب ہو جاتا ہے۔ نیم حکیم قسم کے غریب تنقید نگار اقبال پر ٹھہر جاتے ہیں اور بے چارے اسی کو منتہاو منزل سمجھ لیتے ہیں۔ لیکن فلسفی اور صوفی کی تسلی اس پر نہیں ہوتی۔ غالب سے کم پر اسے 'گیان' نہیں ملتا، 'نروان' اور 'دھیان' کے راستے نظر نہیں آتے۔ کیا پتہ نارنگ صاحب بھی تصوف اور معرفت کی منزلوں میں ہوں اور اردو کے حافظ و رومی نے خود ہی انھیں اپنے عشق میں گرفتار کر لیا ہو۔ مزید تصدیق کے لیے نارنگ صاحب کو فون کیا۔ گھنٹی بجتی رہی۔ فون ریسیو نہیں کیا گیا۔ تصدیق ہو گئی۔ سچ مچ غالب میں مبتلا ہیں اور کوئی کتاب لکھ رہے ہیں۔ لکھنے کے دوران کبھی کسی کا فون ریسیو نہیں کرتے، یہ ان کی عادت ہے۔ چنانچہ شام کو جب انھوں نے کال بیک کیا تو اُلٹے میری خیریت پوچھتے رہے اور مختصر ترین گفتگو میں صرف اتنا کہا کہ تم جانتے ہو، طویل قیام کے لیے حیدرآباد آتا ہوں تو اکثر کوئی کتاب لکھنے کے لیے ہی آتا ہوں۔ اب بتاؤ فون کس لیے کیا تھا؟ — میں کیا بتاتا؟

پھر جب کتاب چھپ کر آئی تو سچ مچ ہلچل مچ گئی۔ اردو میں کسی بڑے ادیب کی کتاب چھپ کر آئے تو یہ ایک واقعہ ہوتا ہے۔ لیکن نارنگ صاحب کی کتاب چھپے تو واقعہ خبر بن جاتا ہے۔ وہ بھی رسم اجراو مجرا ادا کیے بغیر!

پاکستان کے مشہور نقاد ناصر عباس نیر کے بقول پاکستان میں کتاب کی دھوم مچی ہوئی ہے۔ اس پر تبصرے اور مذاکرے ہو رہے ہیں۔ یہاں دہلی میں بھی، کم از کم ایک بڑا مذاکرہ تو غالب انسٹی ٹیوٹ نے کر ہی ڈالا ہے۔

بہرکیف، نیبولائزر سے فراغت کے بعد کچھ اور انجکشن لگے۔ اس کے بعد یہ خیال آتے ہی کہ سب کچھ کھانے پر پابندی لگی ہوئی ہے زور کی بھوک جاگ اٹھی۔ مگر وہاں تو

ناشتہ بھی ندارد تھا۔ جی چاہا نرسوں سے بحث کروں کہ ناک کی سرجری کا پیٹ سے کیا لینا دینا۔ لیکن ادبی تھیوریوں کی طرح طبی تھیوریوں میں بھی میری معلومات چونکہ درجۂ صفر سے کئی ڈگری نیچے گری ہوئی ہے اس لیے چپ لگا گیا۔ تبھی ایک ڈاکٹر نے میرے طبی کاغذات میں نہ جانے کیا دیکھ لیا کہ بیہوشی والے ڈاکٹر سے اس کی مخبری کردی۔ بے ہوشی والے نے سانس والے سے رائے مانگ لی۔ سانس والا ڈاکٹر آیا تو ہر چند میں نے اسے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ جناب میں سائی نس کا کیس ہوں سانس کا نہیں مگر وہ اپنے آلوں سے نہ جانے کیا کچھ دیکھتا رہا۔ آخر اس نے فیصلہ سنا دیا۔ سینے کا سی ٹی اسکین کرایئے اور رپورٹ دکھایئے۔ اس سب میں ایک دن لگے گا لہٰذا آج آپریشن کینسل!

میں نے احتجاج کیا۔ یہ کیا بات ہوئی؟ ناک کو چھوڑ کر آپ سینے میں کیا ٹٹول رہے ہیں۔ ڈاکٹر نے جو عمر میں مجھ سے کہیں زیادہ تھا، کہا: دیکھئے آپ، اچھی طرح سمجھ لیجیے! آپ کے دو چھوٹے آپریشن ایک ساتھ ہونے ہیں۔ اس لیے لوکل کی بجائے جنرل انیستھیسیا دینا ہوگا۔ اس کے علاوہ آپ کو لیٹتے ہی کھانسنے کا عارضہ بھی ہے لہٰذا دیکھنا ہوگا کہ پھیپھڑوں میں کوئی پرابلم تو نہیں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ بے ہوشی کے دوران آپ کے پھیپھڑے کام بند کردیں۔ اس میں آپ کا تو کچھ نہیں بگڑے گا البتہ ہم پر حرف آجائے گا کہ مریض کو آپریشن سے پہلے کیوں فوت ہونے دیا۔ اس کے علاوہ ڈیڈ باڈی کو محفوظ رکھنے اور آپ کو آخری رسوم کے لیے تیار کرنے میں بھی کافی خرچ آجائے گا اس لیے...

قریب تھا کہ منہ سے چیخ نکل جاتی۔ مگر میں نے کمال ضبط سے کام لیتے ہوئے ڈاکٹر کے آگے دونوں ہاتھ جوڑ کر سر جھکا لیا۔ اس کے بعد ڈاکٹر تو مجھے بقید حیات چھوڑ کر چلے گئے، مگر وارڈ بوائے پیچھے پڑگیا کہ وہیل چیئر پر بیٹھ کر سی ٹی اسکین روم میں چلیے۔ میں نے پوچھا وہیل چیئر پر کیوں۔ آخر میری ناک میں پرابلم ہے، ٹانگوں میں نہیں۔ کہنے لگا، وہیل چیئر سے چلیں گے تو کم سے کم مریض تو دکھائی دیں ورنہ پیدل چلنے پر تو آپ تھانیدار نظر آتے ہیں اور یوں لگتا ہے جیسے اسپتال میں کسی زیر حراست ملزم کی پوسٹ مارٹم رپورٹ لینے آئے ہیں۔

کچھ دیر بعد وارڈ بوائے مجھے پہیوں والی کرسی پر اڑائے لے جا رہا تھا، اور اسپتالی بستر پر لیٹنے کی طرح یہ بھی زندگی میں پہلا موقع تھا جب میں کسی وہیل چیئر پر سوار تھا۔ اسی طرح یہ بھی پہلی بار ہوا تھا کہ میں کوئی ادبی کتاب اسپتال میں پڑھنے کے لیے ساتھ لایا تھا۔ چنانچہ سی ٹی اسکین کے لیے مجھے ایک دیو قامت مشین کے اندر لٹا کر جب یہ کہا گیا کہ اسٹاف کو پورے پراسیس کے لیے تیار ہونے میں آدھے گھنٹے کا وقت لگے گا، اس لیے یوں ہی بے حس و بے حرکت لیٹے رہیے تو دھیان پھر نارنگ صاحب کی طرف چلا گیا۔

جو کچھ نارنگ صاحب کی تازہ کتاب میں اب تک میں نے پڑھا تھا اس سے ایک دو باتیں صاف تھیں۔ ایک تو یہ کہ دیوان غالب کسی دشتِ معانی سے کم نہیں ہے جس میں ایک درخت کی شاخ کسی دوسرے درخت کی شاخ سے ہم آغوش ملتی ہے اور کسی ایک شاخ یا تنے سے لپٹی ہوئی بیل کا دوسرا سرا کسی اور شجرِ معنی میں پیوست ہے۔ دوسرے یہ کہ اس دشت میں جو پراسرار خوشبوئیں انسانی شعور کو اپنی جانب کھینچتی رہتی ہیں ان کا پیچھا کرنے سے پہلے نارنگ صاحب کے ذہن میں نہ جانے کیسے یہ بات جم چکی تھی کہ اصل غالب سے ملاقات وہیں ہوگی جہاں وہ نظر نہیں آتے۔ یعنی چشمۂ آبِ حیات ظلمات میں ملتا ہے۔ دیباچے میں انھوں نے ایک لوک کہانی کا حوالہ دیا ہے۔ 'ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈ رہی ہو؟ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھو گئی ہیں ان کو ڈھونڈ رہی ہوں۔ پوچھا چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں، لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ سجھائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈ رہی ہوں۔' اس کے بعد نارنگ صاحب لکھتے ہیں:

> ''غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ پہلے سے معلوم ہو یا روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔ 'آبِ چشمۂ حیواں درونِ تاریکیست'۔ زیرِ نظر کتاب غالب شعریات کے ان ہی نہاں خانوں میں جھانکنے کی ایک کوشش ہے۔''

یہاں نارنگ صاحب نے انکسار میں بھی غلو سے کام لیا ہے۔میرے نزدیک یہ کوشش نہیں کارنامہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ 'غالب شعریات' پر یہ حالی کی 'یادگار غالب' کے بعد دوسری سب سے اہم کتاب ہے جوایک سو سولہ برس بعد تب سامنے آئی ہے جب یوم وفات کے تعلق سے غالب صدی منائے ہوئے تقریباً نصف صدی گزر چکی ہے۔ یوم ولادت کی رو سے غالب نام کے اس 'جامع حیثیات آدمی' کو ہمارے بیچ رہتے ہوئے اس سال 27 دسمبر کو 217 برس ہو جائیں گے۔ یعنی ازروئے ریاضی، غالب پر پہلی جامع کتاب غالب کے یوم ولادت (27 دسمبر 1797) کی پہلی صدی پر سامنے آئی تھی اور دوسری کتاب اب دوسری صدی کے بعد نارنگ صاحب نے لکھی ہے۔ان ایک سو سولہ برسوں میں غالب پر اتنا کچھ لکھا گیا ہے کہ اسے سمیٹنا بھی کارے دارد ہے۔ غالب کی اردو فارسی شاعری، غالب کی نثر، غالب کے خطوط، غالب کی مرثیہ نگاری، غالب کی قصیدہ گوئی، غالب کی مثنوی گوئی، غالب کی بذلہ سنجی، غالب کے دکھ درد__ غرضیکہ غالب سے تعلق رکھنے والے تقریباً ہر موضوع پر اس ایک صدی میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ 'یادگار غالب' میں حالی نے اپنے استاد کی زندگی کے سبھی پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے اور ان کی شاعری اور نثر کے لگ بھگ تمام فنی محاسن کو تفصیل سے بیان کر دیا ہے لیکن بہت کچھ ان سے چھوٹ بھی گیا ہے۔ بہت سے تاریک گوشے اور متناقض سوال بھی ہیں یا گتھیاں ہیں جو آج تک کسی سے نہیں سلجھیں۔ تو اس لحاظ سے فطری تھا کہ یہ غالب پر لکھی گئی اس نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔

اب نارنگ صاحب نے غالب پر جو یہ ضخیم کتاب لکھی ہے تو اس کی پہلی بڑی خوبی یہی ہے کہ اس میں انھوں نے گفتگو کو یادگار غالب سے آگے بڑھایا ہے۔ دوسری بڑی خوبی اور اہمیت اس کتاب کی یہ ہے کہ اس میں غالب کی فکر اور ان کے سخن کے بارے میں پچھلے 116 برسوں کے دوران لکھی اور کہی گئی سبھی اہم باتوں کو سمیٹ کر اپنی بات کہتے ہوئے نارنگ صاحب نے غالب کی اب تک کی سب سے جامع، سب سے مستند اور سب سے صاف اور واضح تصویر ہمارے سامنے رکھ دی ہے کہ غالب کا ذہن ہی جدلیاتی ہے اور

ان کی جڑیں اپنی مٹی اور سبک ہندی میں پیوست ہیں۔

غالب آج بہ نفس نفیس موجود ہوتے تو اس کتاب کو دیکھتے ہی پھڑک جاتے اور نارنگ صاحب کو گلے لگا کر کہتے، جیتے رہو عزیزم، جو کام میاں حالی اور دوسروں سے چھوٹ گیا وہ تم نے کر دکھایا۔

غالب کی وفات کے ڈیڑھ صدی بعد ہی سہی، کوئی تو اردو ادب میں ایسا نکلا جس نے اُس غالب کو دیکھنے، جاننے اور پہچاننے کی سنجیدہ کوشش کی ہے جو شعوری، لاشعوری اور شعری سطحوں پر اب تک عام نظروں سے اوجھل تھا۔ مجھ کم علم و کج فہم کا ہمیشہ سے عقیدہ، بلکہ یقین رہا ہے کہ اردو شعریات کو غالب کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ اور اب یہ کتاب پڑھنے کے بعد میں پورے وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ آج کے بعد غالب کو نارنگ صاحب کی کتاب پڑھے بغیر پوری طرح نہیں سمجھا جاسکے گا۔ کہیں کہیں تو اس کتاب کو پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب، بزبان نارنگ ہم سے مخاطب ہیں اور اپنے دل کی باتیں ان سے کہلوا رہے ہیں۔ یہ مقامات وہ ہیں جہاں دوئی کا فرق مٹ جاتا ہے اور غالب اور نارنگ کی فکر ایک جان ہو جاتی ہے۔ کہیں کہیں یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ اس کتاب میں جس غالب کا ذکر ہے اس پر نارنگ کا غلبہ ہے یا نارنگ خود غالب سے مغلوب ہوگئے ہیں۔

غالب پر لکھی ہوئی کتابوں سے اردو لائبریریوں کے شیلف کے شیلف بھرے پڑے ہیں۔ اور ان کتابوں میں حالی سے لے کر آج تک کے محققین اور نقادوں کی اہم اور غیراہم دونوں طرح کی کتابیں شامل ہیں۔ کچھ کتابیں اتنی اہم ہیں کہ ان کی بدولت ہی غالب کی وہ تصویر تحریر میں آسکی ہے جس سے ہم آپ آشنا رہے ہیں۔ لیکن نارنگ صاحب کے تجربات اور خیالات کو اس کتاب میں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ غالب سے آگے بھی ایک غالب ہے اور شاید وہی اصل اور پورا غالب ہے۔

باقی رہ گیا راقم کی ناک کا سوال تو سینے کے سی ٹی اسکین کے بعد مکرر ارشاد کے طور پر کمر کا سی ٹی اسکین ہوا۔ اگلے دن رپورٹ ملی۔ ایک ہفتے بعد پھر اسپتال میں داخلہ ہوا۔ وہی پرائیویٹ وارڈ، وہی نرسیں۔ یہاں تک کہ نارنگ صاحب کی کتاب بھی وہی تھی۔

دونوں آپریشن خیریت سے نمٹ گئے ہیں یہ اطلاع تب ملی جب مجھے آئی سی یو میں ڈال کر ہوش میں لایا جارہا تھا۔ دونوں آنکھیں کھولیں تو اندازہ ہوا کہ نتھنوں میں روئی بھری پڑی ہے۔ ایک چھینک تھی جو سرزد ہونا چاہتی تھی لیکن اس کا راستہ پہلے ہی بند کیا جا چکا تھا۔ اُس کا زور پڑا یا کچھ اور بات تھی کہ ایک آنکھ سے ہر چیز سرخ نظر آنے لگی۔ گھبرا کر آنکھیں بند کیں تو دوسری آنکھ سے سب کچھ سرخ دکھائی دینے لگا۔ یا خدا، کیا یہ آنکھیں بھی میری طرح مارکسسٹ ہو گئی ہیں۔ ایک نرس کی نظر پڑی تو وہ بھی گھبرا گئی۔ اس کا سرخ ہاتھ سرخ روئی سے میری سرخ آنکھیں پونچھنے لگا۔ کچھ بڑ بڑاتی بھی جا رہی تھی۔ ''ارے ارے ارے... چچ چچ چچ... یہ کیا ہو رہا ہے ...ڈاکٹر کو بتاؤ...''

پھر کسی نے ڈاکٹر سے موبائل فون پر بات کی: پیشینٹ کی آنکھ سے بلیڈنگ ہو رہی ہے۔

ڈاکٹر نے کہا: ڈونٹ وری، بلڈ کو واش کر دیجیے سب ٹھیک ہو جائے گا۔

نرس ڈاکٹر کی بات پر، یس سر، یس سر کیے جارہی تھی اور میرے ذہن میں شعر گونج رہا تھا:

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

غالب پر اتنی زبردست کتاب اتنی دیر سے ساتھ ہے تو یہی سب ہوگا!
پتہ چلا، کچھ دیر کو ہی سہی، مجھے بھی غالب ہو گیا تھا!

○

مقالات

سیدہ جعفر

گوپی چند نارنگ کی معرکۃ الآرا تصنیف 'غالب'

ہندوستان کے نابغۂ عصر، ادب شناس اور آگہی و دانش سے سرفراز تخلیق کار گوپی چند نارنگ کی ایک تصنیفِ عالیہ ''غالب'' منظرعام پر آچکی ہے جس پر وہ کئی برسوں سے کام کررہے تھے اور جس میں مطالعۂ غالب کے نئے زاویوں اور نئی جہات کو اجاگر کیا گیا ہے۔ غالب کی تخلیقی حسیّت اور ان کے افکار کی تہ در تہ معنویت کا تجزیہ نارنگ صاحب کی ژرف نگاہی اور دیدہ وری کے ساتھ ساتھ ان کی علمی بصیرت اور نکتہ رسی کا ترجمان ہے۔ ایسا کام آج تک کسی سے نہ ہوا تھا۔ غالب حقیقی معنی میں ایک عہد ساز معنی آفریں مفکر شاعر تھے، انھوں نے زندگی کے اسرار کو سمجھنے کی غیر معمولی سعی کی تھی۔ کلام غالب میں حیات و کائنات کے حوالے سے انسانی وجود کی شناخت اور انفس و آفاق کے پھیلے ہوئے رشتوں کا عجیب و غریب ادراک، تفہیم کے ایسے ایسے نئے باب کھول دیتا ہے کہ غالب کے افکار اور تخلیقات کا تجزیہ آسان نہیں۔ یہ مختلف معلوم و نامعلوم محرکات اور ان کے انسلاکات کے مہمیز کردہ عمل و تعمل کا نتیجہ ہے اور اس میں آسمانی صحیفات، فکر و فلسفہ اور مغل تمدن سے اثر پذیری اور شعوری و لاشعوری آر کی نقوش کی کارفرمائی اور جادوگری کی تصویریں متحرک ہیں۔ غالب نے ''تماشائے دیدن'' و ''تمنائے چیدن'' کے درمیان زندگی گزار دی۔ اس لیے بھی ''دل کے خون کرنے'' کا سریت مملو تجزیہ اور اندازِ نظر ان کی غزلیہ شاعری میں اساسی اہمیت کا حامل بن گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی اس تصنیف میں غالب کی فکر رسا، ان کے انداز نظر اور تخلیقیت پر اپنے عہد کی منفرد Episteme کے شعور اور تہذیبی Ethos سے آشنائی کے ساتھ بڑے فکرانگیز اور عالمانہ انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ غالب نے نوجوانی کے زمانے میں شاعری کے ''دشت بے اماں'' میں قدم رکھا تھا اور اس کے بعد ان کے

کلام میں مختلف محرکات کے زیرِاثر فکری اور ابلاغی نشو و نما کے متنوع آثار رونما ہوئے۔ یہ سفر خاصا طویل اور دقت طلب تھا اور غالب کی فراز پسندی نے ان کے تخلیقی سفر کو افقی سے زیادہ عمودی رجحان سے آشنا کرتے ہوئے رنگارنگ جلووں کا امین بنا دیا۔ بودھی فکر کا جدلیاتی جوہر اور شونیتا ان کے لاشعور کے عقبی دروازوں سے ان کی سائیکی میں سرایت کر گئے، اور وحدت الوجود سے انھوں نے اپنے ذہن کو ہم آہنگ پایا۔ زندگی کے نشیب و فراز اور گوناگوں تجربات نے ان کے یہاں جلوۂ صد رنگ کی صورت اختیار کرلی۔ اس طرح خیالات و افکار کی ایک منفرد کہکشاں ان کے ذہنی افق پر چھائی رہی۔ مصنف نے کتاب کے مختلف ابواب میں نہایت ژرف نگاہی سے ان تمام جہات کا جائزہ لیا ہے۔ غالب اپنی تلاش و جستجو میں مسلسل سرگرداں رہے۔ غالب کی فکری توانائیاں وہاں پوری آب و تاب کے ساتھ بروئے کار آئی ہیں جہاں انھوں نے زندگی کے گہرے رمز اور انسانی زندگی کی معمائی کیفیت کو اپنا موضوع بنایا۔ مصنف لکھتے ہیں ''غالب کے یہاں کچھ نہ کچھ افتادِ ذہنی یا فکری نہاد ایسی ہے کہ جو غالب کے تخلیقی عمل کی خلقی خصوصیات کا لازمہ ہے جس کو غالب اکثر و بیشتر اضطراری یا اختیاری طور پر کام میں لاتے ہیں اور جس کا گہرا تعلق اس جدلیاتی وضع یا حرکیاتِ نفی سے ہے جس کے سوتے ان کے ذہن و لاشعور کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔'' (ص 16)

مصنف نے حالی کی تنقیدی کاوشوں کا جن میں مطالعہ غالب اور ان کے طرز کی نیرنگی اور طرفگی کا ذکر کیا گیا ہے، تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ ان کی کتاب رد حالی یا حالی کے انتقادی میلانات سے انحراف اور اس کا جواب نہیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ''ہماری کوشش حالی سے انحراف نہیں بلکہ فکر حالی کا اثبات کرتے ہوئے اسی کے پہلو بہ پہلو غالب کی تشکیل سفر اور معنی آفرینی کے تخلیقی بھیدوں کے بارے میں کچھ بنیادی سوال اٹھانے اور ان کے جواب کھوجنے کی سعی و جستجو سے عبارت ہے۔'' (ص 17)

مصنف کی یہ کتاب غالب پر لکھی ہوئی اس سے پہلے کی کتابوں کا رد یا جواب ہے نہ کسی پر اضافے کا دعویٰ۔ مصنف نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اس تصنیف میں غالب

کی تشکیل شعر، معنی آفرینی اور اس کے جدلیاتی رشتوں کے پیش نظر بیدل شناسی اور سبکِ ہندی کی شعریاتی جہات پر نظر ڈالنے کی سعی کی گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ اپنے بیانات میں جدلیاتی رشتوں کا تجزیہ کرتے اور بیدل سے غالب کی فکری اور گہری شعریاتی ہم آہنگی کا احساس دلاتے ہیں۔ غالب نے بیدل کے شاعرانہ کمالات کا کھلے دل کے ساتھ اعتراف کیا ہے۔ یہاں تک کہ بیدل ان کے ذہن و شعور کا حصہ بن گئے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب ''طرز بیدل میں ریختہ'' کہنے کو شعری اسلوب کی دلنوازی اور تخلیقیت و خیال بندی کی معراج تصور کرتے تھے۔ یہ ان کی دانست میں فکر و معنی کا گراں قدر خزینہ ہے۔ تازہ افکار کی تخلیقی جہات غالب کے منفرد مزاج کی شناخت ہے۔ غالب کی بیدل پرتی سے اس فارسی شاعر کی پہلودار اور ہمہ جہت فکر کے پھیلاؤ اور حیات کی رمز شناسی اور انسانی وجود کے اسرار کی تفہیم کی سعی کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب نے اپنے عہد کی روایتی شاعری سے گریز کرتے ہوئے مقررہ ترسیلی انداز سے ماورا ہو کر کائنات اور انسانی وجود کے تعلق پر غور و خوض کیا ہے۔ بیدل کے تفکر کی گہرائی اور تصورات کے تعمق و تہ داری اور بشری حیات کے پراسرار گوشوں کی معنویت سے غالب متاثر ہیں۔

کتاب کی وجہ تصنیف کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مصنف نے یہ بتایا ہے کہ موجودہ دور میں تنقید کے نئے تقاضوں سے تفہیم غالب کے نئے زاویے سامنے آئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں متن کی تعبیریں زمانے اور گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ کلام غالب پر اظہار خیال کرنے والے حالی اور بجنوری سے لے کر نظم طباطبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، حسرت موہانی، نیاز فتح پوری اور شیخ محمد اکرم، خورشید الاسلام، پری گارنا اور وارث کرمانی تک تعبیروں اور ترجمانی کا ایک طویل سفر طے ہوا ہے۔ کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، باقر مہدی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے مطالعہ غالب کی نئی جہات اور نئے گوشوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کروائی جس سے نقطۂ نظر اور افکار و محاسبے کے متنوع پہلو منظر عام پر آئے۔ مصنف کا خیال ہے ''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے۔'' ان کا کہنا

ہے کہ مابعد جدید ذہن سے 'غالب ڈسکورس' خاص نسبت رکھتا ہے۔'' گوپی چند نارنگ نے 'حالی، یادگار غالب اور ہم' میں حالی کے انتخاب کردہ بیس (20) اشعار پر نئی روشنی ڈالتے ہوئے ان میں چھپے ہوئے نکات اور مفاہیم کی اس طرح تشریح کی ہے کہ ان میں جدید ذہن کا تفاعل، جدلیت طرازی، تازگی اور تفہیمی امکانات کی جلوہ سامانی نئی تابناکی کے ساتھ طلوع ہوتی ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ غالب مانوس و معلوم تصورات کی گویا طلسماتی تقلیب کر دیتے ہیں اور لفظ کی معنوی پرتوں کو کھولتے ہوئے افکار تازہ کے انکشاف کا در وا کر دیتے ہیں جو مصنف کے الفاظ میں ایک طرح سے ردتشکیل کا تفاعل ہے۔ یہاں انھوں نے ناگارجن کے خیال کی گویا تائید کی ہے اور جدلیاتی حرکیات کا تجزیہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ نفی پیرایۂ اثبات بھی ہے۔ ایک شے ایک مخصوص نقطۂ نظر سے مثبت ہے تو دوسرے زاویے سے اس کا غیر اثباتی پہلو سامنے آتا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ دریدا کی افتراقیت اس نوع کی جدلیات سے قریبی ربط رکھتی ہے۔ بغیر نفی کے حقیقت کا اثبات ممکن نہیں ہے۔ حقیقت کا تصور ہی دراصل اس کی نفی سے ہوتا ہے۔ مصنف نے اس فلسفیانہ مسئلے پر بڑی بالغ نظری کے ساتھ بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''جدلیاتِ نفی بہت پیچیدہ اور پھیلی ہوئی بحث ہے جو اپنشدوں اور ہندستانی فلسفے کے تمام دبستانوں سے ہوتی ہوئی متصوفانہ وجودی خیالات میں ملتی ہے۔'' (ص 85) اس بحث سے مصنف کا مقصد یہ ہے کہ غالب کے جدلیاتی ذہن کی لاشعوری جڑوں پر نئے سرے سے غور کرنے کی ضرورت سامنے آجائے۔

بودھی فکر اور شونیتا کی تشریح بڑی دقت نظری کے ساتھ کی ہے۔ اور وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ بدھ نے نفس کشی کی جگہ ضبط نفس اور ترک عمل کی جگہ حسن عمل کی تلقین کی ہے۔ بدھ کا لائحۂ عمل جو آٹھ اصولوں پر مبنی ہے اور جس کو ''اشٹ مارگ'' سے موسوم کیا جاتا ہے، وہ ترک دنیا کی تعلیم نہیں دیتا۔ اس میں ماورائیت اور ارضیت ایک ہی سکّے کے دو رخ ہیں۔ مصنف نے ان فلسفیانہ موضوعات سے اس لیے بحث کی ہے کہ ان افکار کے آرکی نقوش کی روشنی میں فکر غالب کی لاشعوری جڑیں سامنے آجائیں۔ یہ ابواب فلسفیانہ رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں لیکن تفہیم غالب تک پہنچنے کے زینے ہیں جنھیں طے کر کے ہم

فکر غالب کی حقیقت تک چشم کشا رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ شونیتا سے مراد بودھی فکر میں منتہائے دانش ہے۔ گوپی چند نارنگ بتاتے ہیں کہ اپنی مطلق حیثیت سے شونیتا انسانی وجود (ارضیت) میں عدم وجودیت یا آزادی مطلق کا احساس ہے۔ "یہ نفی محض نہیں بلکہ وجود یا وجود کے احساس سے ورا جو وجود کا احساس ہے اس کی نفی ہے۔" ایک طالب علم کی حیثیت سے میں یہ کہنا چاہوں گی کہ سلوک میں (1) ترک دنیا، (2) ترک عقبیٰ، (3) ترک مولا اور (4) ترک ترک کا تصور موجود ہے۔ موخرالذکر کے بارے میں ایک انداز نظر یہ بھی ہے کہ 'لا' کی نفی اثبات ہے اور وجود مطلق کا اقرار قطعی ہے اور یہ عرفان کی منزل ہے۔ تصوف کے سرّی محرکات کو تین زمروں میں تقسیم کیا گیا ہے جن میں سے دوسرا ایران اور ہندوستان کا تصوف ہے جس پر ویدانت اور بدھ مت کے اثرات کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔ آدویت واد وششٹ ادویت اور شدھ ادویت کے حوالے سے ان پر بحث کی گئی ہے۔ ادویت، وحدت اولوجود سے خاص مناسبت رکھتا ہے اور تصوف اور ویدانتی توحید کی سرحدیں کہیں کہیں قریب ہوگئی ہیں۔ فنا و بقا، غیب اور حضور محض اصطلاحی شکلیں نہیں۔ ابن عربی کی 'خصوص الحکم' عبدالکریم جیلی کی 'الانسان الکامل' اور سید علی ہجویری کی 'کشف المحجوب' وحدت الوجود کے مختلف نکات کا احاطہ کرتے ہیں۔ ہندو فلسفے میں ادویت تلاش حق کا فلسفہ ہے جو ایکو وادی اور انیکتا وادی انداز نظر پر مشتمل ہے۔ ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تصوف نے خارجی اثرات اور ماحول کے اثرات قبول کرنے کے باوجود اپنے نظام فکر کی شناخت کو بھی باقی رکھا۔ شہزادہ دارا شکوہ نے اپنے رسالے 'حسنات العارفین' میں لکھا ہے کہ سلوک کی منزلیں طے کرتے ہوئے ایک منزل پر ایمان و کفر کا امتیاز مٹ جاتا ہے۔ راقم الحروف کے یہ چند جملے مصنف کے افکار و خیالات کی تائید اور تصریح میں ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے کلام غالب میں ردتشکیل کی صورتوں کا سراغ لگایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ غالب کے اشعار:

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی میرے خدا نے مری بیکسی کی شرم

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے میرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

میں جدلیاتی شعری منطق سے روایتی معنی پلٹ جاتے ہیں، انسان جو گنہگار اور خطا کار ہے وہ خدا کے حضور مظلوم کی صورت میں سامنے آتا ہے اور خود مشیت ایزدی جواب دہ ٹھہرتی ہے۔ روٹین سچائی کلیشے کا درجہ رکھتی ہے جس میں کوئی تازگی نہیں ہوتی اور اس کے برخلاف ''کلیشے کو اجنبی اور غریب بنانے اور مقبول کو نامقبول بنانے میں ردتشکیل کا حسن کارگر نظر آتا ہے۔ یہ تشکیلی (یا ردتشکیلی) منطقی جدلیات قوت (Energy) ہی شونیتا ہے۔ آگے چل کر ویدانت اور شونیتا کا فرق واضح کیا ہے۔ مصنف کا بیان ہے کہ اپنشدوں میں برہمہ یعنی مصدر ہستی دانش ہند کی رو سے 'نرگن' اور 'آمورتی' ہے۔ اپنشدوں کی رو سے حقیقت مطلقہ اصل اور کائنات غیر اصل یعنی مایا ہے جو فریب نظر اور توہم ہے:

شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں
ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا میرے آگے

گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ بودھی فکر کے برخلاف، ویدانت روح کو بطور جوہر مانتی ہے۔ آخر میں رقم طراز ہیں کہ شونیتا فقط سوچنے کا طریقہ ہے نظریہ نہیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ سوسئیر نے بودھوں ہی سے افتراقیت کا نکتہ اخذ کیا تھا اور یہ کہ دریدا (Derrida) کی ردتشکیلی فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے۔ شونیتا کی رو سے خاموشی ایک حرکیاتی قوت ہے جو آواز سے کہیں زیادہ طاقتور اور اظہار معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور ہے۔ یہاں کلام غالب سے نہایت معنی خیز مثالیں پیش کی گئی ہیں اور ہزاروں بار کے پڑھے ہوئے اشعار نئے نئے معنی میں سامنے آتے ہیں:

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

خاموشی پر روشنی ڈالتے ہوئے 'زین (Zen) اور خاموشی کی زبان'، 'کبیر اور خاموشی کی زبان' وغیرہ عنوانات قائم کرکے اس نکتے کی مزید وضاحت کی ہے۔ ان ابواب سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف کہاں کہاں غوطہ زن ہوئے ہیں اور ان کا مطالعہ کتنا وسیع ہے، نیز ان موضوعات کا انھوں نے کس ژرف نگاہی کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔

آگے چل کر سبکِ ہندی کی اصطلاح کی تفسیر بیان کی ہے اور روسی اسکالر نتالیا پری گارنا کی تائید بھی کی ہے۔ شبلی وہ پہلے نقاد تھے جنھوں نے سبکِ ہندی کے خصائص پر روشنی ڈالی، بعد کے ادیبوں میں وارث کرمانی نے سبکِ ہندی کی 'پیچیدگی اور ذبازت' کو ہندستانی زندگی کی تکثیریت اور بوقلمونی کا نتیجہ قرار دیا۔

گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ شعرائے فارسی سے غالب کے ذہنی رابطے بہت گہرے تھے۔ انھوں نے اپنے خطوط میں فارسی شعرا بالخصوص ہندوستان کے فارسی شعرا سے اپنی ذہنی ہم آہنگی کا ذکر کیا ہے۔ غالب، قتیل، نظیری، ظہوری، عرفی، طالب آملی، کلیم، صائب، اور سب سے زیادہ بیدل کے معترف ہیں۔ غالب کہتے ہیں :

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمہ بیدل
عالم ہمہ افسانہ ما دارد و ما ہیچ

غالب بیدل کی نکتہ رسی، رمزیاتی طرز اور فکری گہرائی کے معترف ہیں۔ بیدل نے زمانے کے انقلابات، زندگی کے بدلتے ہوئے تیوروں اور وقت کے مراجعت نا آشنا مزاج کا اندازہ کرلیا تھا۔ محمد شاہ رنگیلے کے عہد تک آٹھ بادشاہوں کا زمانہ دیکھا تھا۔ عصری فکر کے خدو خال و محرکات اور شعری نظریات نے ان کے ذہن پر اپنا نقش ثبت کردیا تھا۔ اردو کے دو بڑے فنکار اقبال اور غالب، بیدل سے اس لیے متاثر تھے کہ وہ زندگی کے نبض شناس اور انسانی امنگ و آرزو اور سعی و جستجو پر زور دیتے تھے۔ مصنف نے بتایا ہے کہ بیدل کی شعریات پہلودار اور صد شیوہ ہے۔

مصنف نے غالب کے اشعار کی تشریح میں نسخۂ حمیدیہ سے بھی محققانہ انداز میں بحث کی ہے۔ گوپی چند نارنگ محقق بے بدل بھی ہیں اور عالی فکر نقاد بھی۔ ان کی یہ دہری ادبی شخصیت زیرِنظر کتاب کے ہر باب سے جھلکتی ہے۔

''مارکسی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات'' میں مصنف اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ میر کے الفاظ میں ''ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے۔'' یہ پورا باب فلسفیانہ افکار کے نتائج سے سجا ہوا ہے اور اس میں شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع کی عالمانہ انداز میں تشریح کی گئی ہے۔ 'اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات' کا خلاصہ یہ ہے کہ غالب شعریات ''عہد حاضر کی تکثیریت اور عدم تیقن کے محاورے سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ غالب اپنے زمانے سے آگے تھے۔'' (ص 566) کتاب کے آخری حصے میں تمام جدلیاتی مباحث اور ان سے برآمد ہونے والے نتائج کو انتہائی چابک دستی سے سمیٹ دیا ہے۔ مصنف نے غیر معمولی ادبی فہم و فراست اور تنقیدی ذکاوت کے ساتھ کتاب کا نام صرف ''غالب'' رکھا ہے تاکہ غالب کی شخصیت اور شعریات، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و نہاد کا بھرپور تجزیہ نئی تازگی کے ساتھ کیا جاسکے۔ کتاب کے آخر میں شخصیت، شوخی و ظرافت سے بھی جامع بحث کی گئی ہے۔

یہ کتاب غالبیات میں ایک گراں قدر اضافہ اور غالب کی افتاد و نہاد، شخصیت و شعریات اور معنی آفرینی و خیال بندی کی تفہیم کا ایک غیر معمولی وسیلہ ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ایسی کتابیں کہیں صدیوں میں لکھی جاتی ہیں۔ حالی، بجنوری اور شیخ محمد اکرام کے بعد اکیسویں صدی میں غالب تنقید کا یہ اگلا قدم ہے جس کا جتنا خیر مقدم کیا جائے کم ہے۔

○

مولا بخش

غالب تنقید میں تحیر کی جہات اور گوپی چند نارنگ

اسد اللہ خاں موسوم بہ مرزا نوشہ معروف بہ غالب متخلص اکبرآبادی مولد و دہلوی مسکن فرجام کار نجفی دبیر الدولہ کو حالی پانی پتی کے بعد شارح اور محقق زیادہ، نقاد کم ملے۔ غالب کے ہر نقاد کے یہاں ایک خاص طرح کی[1] Anxiety of influence یعنی کچھ نیا کیونکر پیش کریں سے متعلق فکر مندی دامن گیر نظر آتی ہے، اس پر ستم یہ کہ ہیئتی ذہن رکھنے والے نقادوں سے ہی غالب کے متن کا سابقہ زیادہ رہا ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ غالب کی شاعری نقادوں کے لیے اپنے علم کی تشہیر کا بہانہ بھی بنتی رہی ہے جبکہ غالب کی شعری کائنات ایک ایسے قاری کی جویا معلوم ہوتی ہے جو اسے اپنی عقل محض کی آنکھوں کے بجائے اس کے متن کو (Pranja) یعنی وجدان کے علاوہ بندھے ٹکے اخلاقی نظام سے پرے دھیان کی سیڑھیوں سے اندر اتر کر اور ڈوب کر اس کا مطالعہ کرے۔

دو رائے نہیں کہ غالب کا متن جن کائنات گیر دکھوں، آسماں گیر اداسیوں اور لامتناہی خموشیوں میں ماورائیت پسندی سے بچتے ہوئے انسان کو مرکز میں لانے کی سعی کرتا ہے اور ارضیت اساس شعور کو قاری کے ذہن و دل کا طور بنانا چاہتا ہے ایسے متن کی تعبیر ہر آنے والے زمانے میں چیلنج کا احساس نئے قارئین کو کرائے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں میر افسانہ صرف حیوان ظریف نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نہ وہ مکمل خوشی، نہ مکمل اداسی اور نہ فقط شوخی و ظرافت نہ محض گریہ وزاری کا عرصہ خلق کرتا ہے بلکہ زندگی کی ہر ہر قدر کو التوا اور امکانی وجود کے آماس زدہ تصور کے ذیل میں رکھتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح غالب کا غزلیہ متن قدیم ہند کے فلسفوں مثلاً ادویت، مایا، جگت وچار، یوگ وششٹ، سنسار کی ستیتا، کاریہ کارن، ایکانت، سپت بھنگی اصول، سمادھی، آتمن، اناتمن، چھنڈک واد، گیان

میمانسا، اپوہ واد اور شونیتا یعنی فارسی ایرانی شعریات کے مقابلے کہیں زیادہ اپنی جڑوں سے آرکی ٹاپی لاشعوری رشتوں کا پتہ دیتا ہے اور ان کی ردتقلیب کرتے ہوئے انھیں متغیر معنی زندگی کی جدو جہد کی ادبی اور شعری سچائی میں کیوں کر تبدیل کرتے ہوئے تخلیقیت کا جشن جاریہ بن جاتا ہے،اس کی جانچ پرکھ پہلی بار غیر روایتی طرز استدلال کے ساتھ پروفیسر نارنگ نے کی ہے۔غالب تنقید کے ایوان عالیہ میں ہرچندکہ شیخ محمد اکرام، امتیاز علی عرشی، کالی داس گپتا رضا، عبد الرحمٰن بجنوری، نظم طبا طبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، خورشید الاسلام، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، باقر مہدی، وارث کرمانی، نتالیا پری گارنا، واگیش شکل اور شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ حمید احمد خاں، نثار احمد فاروقی، گیان چند جین، مالک رام اور یوسف حسین خاں (اور بھی نام لیے جاسکتے ہیں) محض اشارے کرتے نظر آتے ہیں لیکن اسے باضابطہ ایک تصور اور علمیاتی زمرے کے طور پر حرکیات نفی کے جدلیاتی نظام کے تحت پروفیسر نارنگ نے ہی پیش کیا ہے۔پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب ''غالب،معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' میں جس نوع کی تنقیدی جودت یعنی شاعری کی پرکھ اور پڑتال کی جیسی غیر روایتی مثالیں پیش کی ہیں وہ اردو میں کمیاب ہیں۔

یہ کتاب تعبیر غالب میں تحیر کا عرصہ خلق کرتی ہے کیونکہ حالی جو اس ضمن میں بنیاد کا پتھر ہیں، غالب کا کوئی مطالعہ بقول نارنگ ان کے ذکر کے بغیر ادھورا ہے جن کی تحسین کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ بار بار ہر نقاد بہ شمول حالی سے یہ سوال کرتے ہیں کہ غالب غالب بنا کیسے؟ غالب کے اشعار میں پائی جانے والی نیرنگی وطرفگی خیال کی کنہ کیا ہے؟ اگر غالب کی غزل میں خیال اچھوتا یا انوکھا ہے تو پروفیسر نارنگ کی فکر مندی یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو خیال کو اچھوتا اور انوکھا بناتی ہے؟ ان کے اشعار میں جہان معنی آباد ہے تو کیسے؟ جدت مضامین اور خیال بندی کا تہ نشیں نظام کیا ہے؟ معنی آفرینی کا سرچشمہ کہاں ہے؟ پروفیسر نارنگ اپنے مطالعے کی روسے اپنے قارئین کو یہ باور کراتے ہیں کہ ان سوالوں کے جوابات اب تک کی غالب تنقید میں ڈھونڈھنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔گوپی چند نارنگ

اپنے اس کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''غالب تنقید نے اس جادو کے کارخانے یا سحر چشم یا کرشمہ و نازوخرام کی ایک ایک ادا کو گن ڈالا ہے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست۔ دیکھا جائے تو یہ احساس اگر چہ عام نہیں کہ غالب تنقید نامعلوم کا سفر ہے۔''[2]

یہ کتاب ان سوالوں کے جواب (جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا) حیرت انگیز طور پر نئے سیاق میں غالب کے متن کی باریک بین قرات میں تلاش کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ اس کا راز غالب کے جدلیاتی ذہن اور بطور شعری طریق کار جدلیاتی وضع یعنی نفی کی نفی کے رویے یعنی شونیتا سے مماثل طور غالب شعریات میں لاشعوری طور پر جاری و ساری ہے۔ اس طرح پوشیدہ معنی آفرینی کا دفتر بے پایاں یہ کتاب کھولتی نظر آتی ہے جس کے ان گنت مقامات اس کتاب میں بطور ابواب (جن کی تعداد بارہ ہے) نظر آتے ہیں۔ قاری ایک مقام (باب سے) دوسرے مقام (باب) اور پھر تیسرے چوتھے اور اسی طرح بارہویں منزل پر آکر ایک ایسے غالب کا عرفان حاصل کر لیتا ہے جو اب تک نظروں سے اوجھل تھا۔

اس کتاب کے شائع ہوتے ہی ادب کے کچھ ذہین قارئین نے اپنے ردعمل کا اظہار کیا۔ مثلاً اردو کے ممتاز فکشن نگار انتظار حسین، اردو کے مشہور شاعر افتخار عارف، اور اہم نقاد شافع قدوائی نے اس کتاب کی تحسین میں جو کچھ لکھا اسے سوائے اس کے کہ تحیر کا نام دیا جائے کوئی اور لفظ سجھائی نہیں دیتا۔ بقول انتظار حسین کتاب تعبیر غالب میں ایک نئی راہ کی حیثیت رکھتی ہے۔[3] افتخار عارف نے یہ انکشاف کیا ہے کہ اگر غالب پر لکھی گئی پانچ خاص کتابیں منتخب کی جائیں تو ان میں نارنگ کی کتاب سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں ہوگا۔[4] پروفیسر شافع قدوائی نے (جو ہم عصر اردو تنقید میں اپنی گہری تنقیدی بصیرت کے لیے جانے جاتے ہیں نے انگریزی اخبار ہندو میں شائع شدہ تبصرہ بعنوان ''Ghalib Revisited'' میں مابعد جدیدیت سے متعلق جاری بحث کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اشارہ کیا کہ:

"The book offers a nuanced refreshing perspective on reading Ghalib and it is an invaluable gift for those who want to understand the intellectual and cultural creative mind of medieval of India, not told by the colonial historians."(5)

اس کتاب کی روح کو شافع قدوائی نے اپنے تبصرے میں کم سے کم لفظوں میں پیش کر دیا ہے اور پتہ کی بات یہ ہے کہ اب تک کے غالب مطالعات کو تازہ کرنے کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کی صورت میں ان لوگوں کو ایک نایاب تحفہ پیش کیا ہے جو لوگ ہندستانی دانشوری اور ثقافتی جوہر کو نو آبادیاتی مورخین کی نظر سے نہیں بلکہ ایک ہندستانی دانشور کی نظر سے سمجھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں۔نئی نسل کے اہم شاعر اور ناقد مشتاق صدف نے پروفیسر نارنگ کی کتاب کو الہامی تنقید کا ایک تحیرزا نمونہ قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ ''پروفیسر نارنگ نے غالب کو جس طرح سے سمجھا ہے اسے پڑھتے ہوئے قاری حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔انھوں نے غالب کے تخلیقی تموج، داخلی واردات اور تجربہ واحساس کی پرتیں ابھار کر قاری کے سامنے رکھ دی ہیں۔''(6)

مذکورہ بالا اسکالروں کی رائے کے بعد آیئے اب باضابطہ اس کتاب کا ایک جائزہ لیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ جس شاعر پر انگنت کتابیں لکھ دی گئیں ہوں اس پر اس عہد میں ایک کتاب لکھنے کی ضرورت پروفیسر نارنگ نے کیوں محسوس کی؟ پچھلے بیس پچیس برسوں سے اور بالخصوص چودہ پندرہ برسوں سے پروفیسر نارنگ کی کوئی تقریر غالب کے ذکر سے خالی نہیں رہی ہے۔بعض مصنفین ایسے ہوتے ہیں جن کا مطالعہ غزل کے شعر کی طرح شاید ممکن نہیں بلکہ وہ تقاضا کرتے ہیں کہ آپ ان کا مطالعہ بالاستیعاب کریں۔ اس قاری کے لیے کہ جسے پروفیسر نارنگ کی کتابوں کا مطالعہ بالاستیعاب کرنے کا موقع نہ ملا ہو مثلاً ان کی'ادبی تنقید اور اسلوبیات' اور اس کے بعد'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' سے واقفیت نہ ہواس کتاب کو مکمل طور پر انگیخت کرنا ذرا مشکل ہے۔ ہندستانی فکرو فلسفہ کے قدیم سوتوں کی سراغ رسانی کا جو نظارہ اس کتاب میں دیکھنے کو ملتا ہے وہ کوئی پہلی بار نہیں ہے۔ اس سے قبل 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب' جیسی

گرانقدر کتاب میں پروفیسر نارنگ نے قبل ویدی اور ویدی دور کے فلسفوں نیز اپنشدوں اور بھکتی کال کے علاوہ عہد غالب تا آزادی کے شعرا کا جائزہ جس وقت نظری سے لیا ہے اور اردو غزل کے ڈانڈے جس طرح ہندستانی فکر و فلسفہ سے ملائے ہیں اسی ہندستانی ذہن کے آرکی ٹاپی نقش کو از سر نو غالب کی متن سازی سے اس متحیر کر دینے والی کتاب میں باز تشکیلی مراحل سے گزارا گیا ہے لیکن اس بار سیدھے اس فلسفے کی پیش کش کے بجائے فلسفیانہ وجدان میں ڈھلے غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور اسے متن کی باریک قرأت سے ثابت کیا ہے۔

لفظ 'جدلیات' اردو کے قارئین کے لیے نیا نہیں ہے۔ اس لفظ کو ترقی پسند نقادوں نے اتنا استعمال کیا ہے کہ اب یہ لفظ اردو کے قارئین کے لیے اجنبی نہیں رہ گیا ہے لیکن اس لفظ کی اصل حقیقت سے واقفیت ابھی بھی عام نہیں ہے۔ یاد کیجئے کہ جدیدیت کے دور میں جدلیاتی لفظ کی بحث کیونکر اٹھی تھی اور سمجھایا گیا تھا کہ جدلیاتی لفظ کے معنی یہ ہیں کہ لفظ پر استعارے کنائے اور ابہام کا پردہ ہوتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لفظ کی اس غلط تعبیر کو نشان زد کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے یہ اشارہ کیا ہے کہ تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے معنیاتی تفاعل کی نوعیت الگ ہوتی ہے اور جدلیات کی الگ۔ ''استعارہ، تشبیہ یا پیکر میں طرفین کے درمیان ضد یا تخالف کے پہلو ہوتے ہی نہیں جو جدلیات کی اہم خصوصیت ہے۔ اگر جدید شاعری کی وجہِ امتیاز تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ تھے تو میر کی شعریات اس سے ممیز کیونکر قرار پاتی ہے، جبکہ جدید شاعری کی شعریات یقیناً وہ نہیں تھی جو کلاسیکی غزل کی شعریات تھی۔'' (گوپی چند نارنگ : غالب، ص 478) سردست پروفیسر نارنگ کی مندرجہ ذیل عبارت مزید ملاحظہ فرمائیں:

> ''جدلیات عربی مادہ 'جدل' سے ہے۔ اردو میں بطور اصطلاح جدلیات کا چلن زیادہ قدیم نہیں ہے، بمعنی منطقی بحث و استدلال کا علم یا معمول جسے قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کے لیے بروئے کار لایا جائے جیسا کہ اوپر ہم نے سلی

کے نوجوان کے معاملے میں دکھایا۔مغربی فلسفہ کی روایت میں جدلیات کی ترقی یونانی فلاسفہ کے بعد کانٹ اور ہیگل کی مرہون منت ہے،لیکن اس کی اصل شہرت مارکس اور اینجلز کے'جدلیاتی مادیت' کے اشتراکی نظریے کی بدولت ہوئی جو ذہن پر مادے کے نظریۂ تفوق اور ہیگل کی جدلیات کا امتزاج ہے جس میں متقابل قوتیں ایک اعلیٰ سطح پر یک جان ہوکر منقلب ہوجاتی ہیں۔ یہ اشتراکیت کا بنیادی فلسفہ ہے۔ اردو میں یہ اصطلاح مارکسی اثرات اور ترقی پسندی کے ساتھ ساتھ عام ہوئی۔لیکن دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے جدلیات نفی کے بطور،جس میں قضیہ رد قضیہ ثابت کیاجاتا ہے کہ کائنات سوائے'مایا' کے کچھ بھی نہیں۔اس کی اصل 'برہمہ'(ذات مطلق) ہے زبان یا ذہن جس کی تعریف متعین نہیں کر سکتے۔Negative Dialectics ادورنو کی مشہور کتاب کا بھی نام ہے جس میں کانٹ اورہیگل کی جدلیات کو چیلنج کیا گیا ہے (1966، انگریزی ترجمہ، 1973)۔(7)

اس سے پہلے کہ ان اقتباسات پر گفتگو کی جائے سسلی کے اس نوجوان کا واقعہ بھی ملاحظہ فرمائیں جس کا ذکر گوپی چند نارنگ نے مذکورہ بالا اقتباس میں کیا ہے۔

''سسلی کا ایک نوجوان سقراط کے پاس آیا اور کہنے لگا،''سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں۔''سقراط نے پوچھا،''تم سسلی سے آئے ہو؟''نوجوان نے کہا،''ہاں''،''تو کیاتم جھوٹ بول رہے ہو؟''یعنی اگر تم سچے ہوتو تمہارا قضیہ غلط ہے اور اگر تمہارا قضیہ صحیح ہے تو تم غلط ہو۔عام زبان اور عقل محض دونوں منطق اساس ہیں۔یہ بحث تو کر سکتے ہیں،فریق کو غلط ثابت کر سکتے ہیں،کائنات کی سریت کے رازدان نہیں ہو سکتے۔زندگی کی سریت معمولہ زبان وذہن کی ثنویت سے آگے کی چیز ہے جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔''(8)

اس واقعے کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اپنی روزمرہ زبان میں ہم منطقی طور پر کسی کو غلط یا صحیح تو ثابت کر سکتے ہیں جیسے سسلی کے نوجوان کا بیان تضاد سے

خالی نہیں تھا۔لہٰذا سقراط نے اسی جدلیات کے سہارے اسے غلط ثابت کر دیا اور یہ بھی کہا کہ اگر تم سچے ہو تو تمہارا معروضہ کہ سسلی میں تمام لوگ جھوٹ بولتے ہیں، غلط ہے۔اہم بات یہ کہی گئی ہے کہ کائنات کا راز ہم عام زبان میں جان ہی نہیں سکتے۔غالب بار بار اسی حقیقت سے اپنے قاری کو دو چار کرتے ہیں۔ چونکہ اس کتاب کی بحث کا بنیادی مرکزہ جدلیاتی وضع،شونیتا اور شعریات ہے یعنی نفی کی حرکیات کیونکر غالب کے تقریباً ہر متن میں جاری وساری رہتی ہے اور اس کی وجہ سے ہی معنی کا چراغاں ہوتا ہے اور وہ ان کے متن کا جوہر بن جاتی ہے۔ اور پھر غالب کی تخلیقیت اس جدلیاتی وضع کو بھی کیسے کالعدم ثابت کرتے ہوئے عام زبان سے آگے چلی جاتی ہے، ان حقائق کی بازیافت کے لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'جدلیات' پر ٹھہر کر غور کر لیا جائے۔

جدلیات از خود کسی فلسفہ کا نام نہیں سوچنے کا ایک طور ہے۔ کسی بھی طرح کے تصور یا حقیقت یا قضیہ کو ثابت کرنے کے لیے یا اپنے دعوے کو ثابت کرنے کے لیے جس فنکاری کے ساتھ دلیل لائی جاتی ہے اسی انداز یا منطقی طریقے کو جدلیات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ہیگل کا خیال ہے کہ چونکہ ہر شئے بدل رہی ہے اور تبدیلی کا یہ عمل عموماً مخروطی ہوتا ہے دائروی نہیں نفی کی نفی کی ایک گردش جاری وساری رہتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے مذکورہ بالا عبارت میں اشارہ کیا ہے کہ ''دانش ہند میں جدلیاتی فکر کا رواج ویدوں اور اپنشدوں کے زمانے سے چلا آتا ہے''۔یعنی ہندستانی جدلیات میں وہ جو خدا میں یقین رکھتے ہیں اور وہ جو خدا میں یقین نہیں رکھتے، دونوں اپنے اپنے موقف کو اپنی اپنی جدلیات کی رو سے ثابت کرتے ہیں۔جیسے یہ خیال کہ پرش اور پرکرتی ہی کسی بھی شئے کو وجود میں لاتی ہے یا آفرینش کائنات کا ہندستانی جدلیاتی تصور، جس کے تین مدارج تسلیم کیے جاتے ہیں اس میں بھی اسی جدلیاتی طریق کار کی کارفرمائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ہیگل کی تھیسس، اینٹی تھیسس اور سن تھیسس سے متعلق جدلیاتی تصور کی جڑیں بھی ہمیں یہیں نظر آتی ہیں۔جین درشن (انیکانت واد اور سپت بھنگی اصولوں کے ذریعے) اسی جدلیاتی طریق کار کی رو سے یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کہ حقیقت کو سمجھنے کا ایک نقطۂ نظر ہو ہی نہیں

سکتا۔یعنی حقیقت پیچیدہ ہے۔

پروفیسر نارنگ نے باب سوم کا عنوان ہی 'دانش ہند اور جدلیات نفی' رکھا ہے۔اس باب کے پہلے جملے میں ہی انھوں نے یہ باور کرایا ہے کہ:

''ہندستانی فلسفہ کا کوئی تصور جدلیات نفی کے بغیر ممکن نہیں۔جدلیات نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندستانی فلسفے میں بنیادی منطقی رویہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار ادا کرتی ہے۔ویسے دیکھا جائے تو فلسفے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ نفی یعنی غیر موجودگی (Absence) کا ہے اور اس کی مدد سے نہ صرف منطق میں بلکہ وجودیات (Ontology)، علمیات (Epistemology) اور ما بعدالطبیعیات (Metaphsics) میں کئی طرح کے مسائل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔منفیت کا ایک بنیادی متناقضہ (Paradox) یہ ہے کہ ایک منفی بیان مثبت حقیقت کو کیونکر قائم کر سکتا ہے۔دیکھا جائے تو ہر بیان جب کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے تو منفی بیان بھی اس کلیے سے کیونکر مبرا ہو سکتا ہے۔
جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر ہے

تو ہم ایک حقیقت کا اثبات کرتے ہیں لیکن جب ہم کہتے ہیں:

کتاب میز پر نہیں ہے

تو یقیناً ہم غیر موجودگی کو کسی منفی شئے کے طور پر نہیں دیکھ رہے ہوتے۔''(9)

غالب کے شعروں میں جہاں ہاں یعنی اثبات کے پہلو آتے ہیں وہاں اکثر مراد نفی یعنی نہیں ہوتا ہے۔یعنی غالب کے یہاں ہاں میں نہ کا پہلو اور نہ میں ہاں کا پہلو اکثر نکل آتا ہے۔ہندستانی شعریات میں کبیر داس کا الٹا بانی برسے کمر بھیگے پانی مشہور ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اشارہ کرتے ہوئے باب چہارم بعنوان 'بودھی فکر اور شونیتا' کے ذیلی باب 'کبیر اور خاموشی کی زبان' میں اشارہ کیا ہے:

''کبیر کے یہاں ایک خاص شعری وضع الٹ وانسیوں کے نام سے رائج رہی ہے جس کو کبیر کے ماہرین Upside-down Language کہہ کر نشان زد

> کرتے ہیں۔یعنی ایسی زبان جس میں اشیا یا پیکر جدلیاتی طور پر الٹ جاتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں shock effect یعنی صدماتی اثر پیدا کرنے یا ان دیکھے تجربے یا معنیٔ غریب میں شریک کرنے کے لیے عام زبان کو پلٹ کر اس کو استعمال کیا جاتا ہے...عام زبان سے ہٹی ہوئی زبان یا الٹے پیکروں یا بے جوڑ پیکروں کی اس زبان کو کبیر کے ماہرین نے Twilight language بھی کہا ہے۔ اندھیرے اجالے کی زبان، معکوس زبان، topsy-turvy language، الٹی زبان یا غیر زبان یا معمائی زبان ایک ہی مسئلے کی مختلف جہتیں ہیں، یا عوامی شاعری میں خاموشی کی بے صدا زبان کی مختلف شکلیں ہیں۔"(10)

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ الٹ دانسی کیوں؟اس لیے کہ ہم سیدھی سادی زبان میں زندگی کے گہرے رازوں سے پردہ نہیں اٹھا سکتے۔کیونکہ اسی محاورہ تحریک کے ذریعے ہم دنیا اور حقیقت کی فطرت کے بارے میں جان سکتے ہیں کہ حقیقت سے متعلق کوئی بھی تصور کیونکر تضادات سے مبرا نہیں ہوتا۔آگے چل کر ہم خاموشی کی زبان اور عام زبان کی فطرت پر گفتگو کریں گے اور یہ دیکھیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے ان مسئلوں کو غالب کے متون کے تناظر میں ہی نہیں بلکہ فارسی کے اساتذہ کے متون کی توضیح وتشریح کے ذریعے بھی اردو تنقید کے قاری کو پہلی بار سوچنے اور غور وفکر کرنے کے ایک نئے طور سے واقف کرایا ہے۔آپ نے مذکورہ بالا دو عبارتوں کو ملاحظہ فرمایا۔ان میں پروفیسر نارنگ یہ بتاتے ہیں کہ فلسفہ کا سب سے پیچیدہ مسئلہ غیر موجودگی کی تفہیم کا ہے۔ دراصل وجود کے اسرار کو کھولنے میں وجودی ناکام رہے لیکن صدیوں پہلے بودھی فکر وفلسفہ نے اس کی تفہیم میں غیر روایتی کردار ادا کیا جس کے ڈانڈے آج کی علمیات سے جا ملتے ہیں۔بودھی جدلیات نے جدلیات نفی کو سقراط کی طرح علمیات نہیں بنایا۔ نہ اسے فارمولے کے طور پر برتا۔اسے ایک فلسفیانہ طریقہ کار اور سوچنے کا طور مانتے ہوئے تجربی طریق کار میں تبدیل کر دیا اور باور کرایا کہ حقیقت کے بارے میں منطق عاجز ہے کیونکہ ثنویت سے اس کا کوئی جواب سامنے نہیں آسکتا۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدلیات کی یہ بحث پروفیسر نارنگ نے غالب کے مطالعے کے سلسلے میں کیوں اٹھائی ہیں؟اس پر غور کرنے سے پتہ یہ چلتا ہے کہ

دراصل جدلیات نفی فلسفیانہ طور (Dynamism) یعنی حرکیاتی نظام یا تقلیب معنی سے نیا خون حاصل کرتی ہے، پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

''گویا جدلیات نفی معنیات کے معاملے میں حد درجہ حرکیاتی dynamic کردار ادا کرتی ہے اور یک گونہ حرکیات میں بدل جاتی ہے جو بجنسہٖ پر قوت ہے۔ زبان ویسے ہی referential (حوالہ جاتی) نہیں differential (افتراقی) ہے اور 'افتراقیت' اور 'التوا' کا کھیل کھیلتی ہے، حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہوجاتی ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمولہ، پیش پا افتادہ) بے دخل ہوجاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہوجاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔ غالب کی شعریات میں معنی جس طرح اکثر undetermined غیر معین رہتے ہیں، یا تمام و کمال ان کی تفہیم ممکن نہیں، ان کو سمجھنے کے لیے زیر بحث نکتہ (یعنی جدلیات نفی کے حرکیاتی کردار) کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔''(11)

یہ مسئلہ اتنا آسان نہیں جتنا مغرب کے فلسفیوں نے سمجھا تھا۔ آخر غالب کیا کہہ رہے ہیں ذرا غور کیجیے:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے
میں بھی منھ میں زبان رکھتا ہوں — کاش! پوچھو کہ ''مدعا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ — غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟ — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اس غزل پر پروفیسر نارنگ نے بحث کرتے ہوئے (دیکھیں ص 418) اشارہ کیا ہے کہ پوری غزل میں 'انکار استفہامی' ہے۔ سوال یہ بھی ہے کہ اس غزل میں ردیف کی تکرار سے کیا یہ بات کھل کر سامنے نہیں آجاتی کہ جن آنکھوں سے ہم اشیا کو دیکھتے ہیں جیسے غمزہ، عشوہ، نگاہ، چشم، سرمہ اور ان کے علاوہ سبزہ، گل اور ابر وغیرہ تو پھر غزل کا متکلم یا راوی یا میر افسانہ، ان کے بارے میں 'کیا ہے'؟ کا سوال کیوں اٹھا رہا ہے؟ (یعنی ردیف کا کیا کمال اس غزل میں ہے (یہ ذہن میں رہے کہ ردیف کے سلسلے میں متعدد مقام پر

پروفیسر نارنگ نے بڑے ہی خیال آفریں سوال غالب کی غزلوں کے حوالے سے اٹھائے ہیں، ان پر آگے گفتگو کی جائے گی۔) سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا ہم کسی شئے کو مکمل طور پر جان سکتے ہیں؟ دوسرا سوال یہ کیا جاسکتا ہے کہ کیا کسی شئے کی اصلیت، مادیت یا اس کی حقیقت اٹل ہے؟ ناگارجن نے بدھ کے حوالے سے شئے اور ناظر کے درمیان کس نوع کا تعلق ہوتا ہے اس کو ایک طرف کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ جو آنکھ خود کو ہی نہیں دیکھ سکتی وہ کسی شئے کو کیا دیکھے گی؟ اسی طرح ہم غالب کی غزل کو معمولہ یعنی مروجہ فلسفیانہ طور کے رد کے طور پر بھی پڑھ سکتے ہیں اور اتنا ہی نہیں ان بظاہر آسان شعروں میں بھی تخلیقی زبان کا جو جادو ہے دراصل وہی ہمیں معنی کی ایک گہری دنیا میں لے جاتا ہے۔ یہیں پر یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے جیسا کہ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے کہ حرکیات نفی کے مس سے یہ تفاعل مزید خودنگر (self-reflexive) ہو جاتا ہے اور نہ صرف معنی فرسودہ (معمولہ، پیش پا افتادہ) بے دخل ہو جاتا ہے بلکہ معنی غریب و غیر متعین بھی ہو جاتا ہے یا عرف عام میں معنی کی طرفیں کھل جاتی ہیں۔'' پروفیسر نارنگ یہ کہہ رہے ہیں کہ زبان تو ویسے ہی جتنا کہتی ہے اتنا چھپا لیتی ہے۔ تس پر خود زبان کے اندر کھدی ہوئی حرکیات نفی کے علائم تخلیقی جودت سے اور بھی دو آتشہ ہو کر معنی کا چراغاں کرتے ہیں اور اگر غالب کے یہاں زبان میں یہ صورتیں پیدا ہو جائیں تو معنی اکثر ان کے یہاں بقول نارنگ undetermind یعنی غیر معین ہی رہتے ہیں، جس کی تمام و کمال کے ساتھ تفہیم ممکن ہی نہیں۔ مثال کے طور پر دیوان غالب کا پہلا شعر ہی مذکورہ بالا معروضے کے دعوے کی تصدیق کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا   کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

کیا اب تک کے شارحین نے ان اشعار کے معنی کشید کر کے ہمارے سامنے رکھ دیے ہیں؟ کیا ہم ان کے بتائے گئے معنی سے مطمئن ہو چکے ہیں؟ قطعاً نہیں! خاص طور سے غالب کے مذکورہ شعر میں کہیں بھی نفی کی علامت نہیں ہے۔ لیکن شعر کی تہہ نشیں ساخت میں نفی کی جدلیات کارگر ہے۔ پہلے شعر کے آدھے مصرعے کو سوالیہ انداز میں پڑھا

جائے تو جواب ہاں یا نہ دونوں میں دیا جاسکتا ہے کیونکہ اس کا جواب شوخیِ تحریر کا ہے ہی نہیں یا پورا مصرع اگر ایک سوالیہ جملہ ہے تو کیا اس کا جواب ممکن ہے؟ اس صورت میں ایک اور گردش نفی کی دوسرے مصرعے کی وجہ سے قائم ہوگئی ہے، بس یہاں غالب نے ہمیں سوچنے کے لیے ایک اشارہ فراہم کر دیا ہے۔ ویسے تو شعر میں وہی پرانا مضمون ہے۔ لیکن اس مضمون کو غالب کی تخلیقیت نے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

> ''نفی کی حرکیت لامحدود ہے اور یہ فکر و فلسفہ کی ایک نہیں متعدد سطحوں پر کارگر ملتی ہے اور اس کی ان گنت صورتیں ہیں، علمیاتی اور معنیاتی طور پر بھی، نیز مابعدالطبیعیاتی و وجودی و تجریدی طور پر بھی۔ ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کا اظہار کلمۂ نفی ہی سے ہو۔ واضح رہے کہ لفظ قائم ہی نفی پر ہے۔ یعنی مضمر نفی کا بھی اپنا تفاعل ہے جو زبان کے در و بست میں جاری و ساری رہتا ہے۔ کلمۂ نفی ہر زبان میں محدود ہیں: اردو نہیں رنہ رنا روغیرہ، یہ سب نہ سے ہیں۔ اسی طرح یوروپی زبانوں میں لاحقہ -un یا -non وغیرہ۔ اکثر ہند یوروپی زبانوں میں کلمہ ہائے نفی زیادہ تر کسی نہ کسی اَنفی آواز سے علاقہ رکھتے ہیں۔ دوسری زبانوں میں دوسرے طریقے ہوسکتے ہیں، مثال کے طور پر عربی 'لا' لیکن غور طلب یہ ہے کہ عربی 'لا' ہو یا فارسی 'بے' یا سنسکرت نہ یا سابقہ آ، یا اردو ہندی کا 'نہیں' 'نہ' 'نا' ان تمام تر کلمہ ہائے نفی کے اپنے کوئی معنی نہیں، یعنی ان میں کسی میں بھی کوئی شئے پن نہیں۔ یہی معاملہ لفظ 'عدم' بطور لاحقہ کا ہے جو ہر چند کہ معنی کے حامل ہیں لیکن کسی دوسرے لفظ سے پہلے آکر اس کو پلٹ دیتے ہیں اور اس کی نفی بناتے ہیں۔ جس طرح دوسرے لفظ کسی نہ کسی شئے سے علاقہ رکھتے ہیں، کلمۂ نفی بطور نفی کسی شئے سے علاقہ نہیں رکھتا۔ تاہم جیسا کہ اوپر ہم نے دیکھا، جملہ میں آکر یہ شئے پن کا حامل ہوجاتا ہے۔''(12)

پروفیسر نارنگ کی کتاب کا نام ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' ہے۔ لہٰذا جدلیاتی وضع پر گفتگو اسی لیے تفصیل سے ضروری ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ

پروفیسر نارنگ نے دیوان غالب کے بیشتر اشعار کا تنقیدی مطالعہ کر کے تخلیقی ساخت کو نشان زد کر دیا ہے۔ یہاں ٹھہر کر اس نکتے پر غور کر لینا ضروری ہے کہ مشرقی جدلیات اور مغربی جدلیات میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ مشرقی جدلیات قول محال کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی (Polemics) پر قائم ہوتی ہے اور یہی وہ کنجی ہے جو بدھ جدلیات میں کارگر ہے۔ جہاں قضایا کو صرف چیلنج کیا جاتا ہے رد نہیں کیا جاتا۔ ویدانت، اپنشد، اور دیگر ہندستانی فکر و فلسفہ کی جدلیات کو کھنگالتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے بودھی جدلیات یعنی شونیتا کی جدلیات کو مرکزی معروضہ بنایا ہے اور ہندستان کی صدیوں کی فلسفیانہ روایت اور پھر فارسی زبان و ادب تا اردو زبان و ادب کی غزل گوئی کی شعریات کی کائنات کو راجا بلی کی طرح ایک ہی قدم میں ناپ لیا ہے۔

دراصل ایسا کیا ہے جس کی وجہ سے پروفیسر نارنگ نے اس کتاب کے سرنامے پہ شونیتا کو جگہ دی ہے؟ اس کی ایک وجہ غالباً یہ ہو سکتی ہے کہ شونیتا کا فلسفہ اس وقت کے سیاسی نظام کے خلاف پڑتا تھا۔ دکھ سے نجات حاصل کرنے کے لیے نفس کشی پر زور دیا جاتا تھا۔ بدھ نے نفس کشی اور نفس پرستی کے درمیان اعتدال کی راہ اختیار کرتے ہوئے تہذیب نفس پر زور دیا۔ پروفیسر نارنگ نے باب چہارم بعنوان 'بودھی فکر اور شونیتا' میں ان مباحث پر روشنی ڈالی ہے جو شونیتا کی توضیح و تشریح کے سلسلے کا باب ہے۔ اس بحث کی اطلاقی صورتیں باب یازدہم میں بعنوان ''جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' میں پیش کی ہیں اور دیوان غالب کے ہیرے اور جواہر جیسے اشعار پروفیسر نارنگ کی تخلیقی قرات کی وجہ سے یہاں اپنے سارے سابقہ اور معمولہ معنی (جو اب تک کے شارحین نے ان اشعار کو پہنائے تھے) سے باہر آجاتے ہیں۔ دراصل کتاب اسی باب کے بعد ختم ہو جانی چاہیے تھی۔ روایتی نقاد اس کے بعد والے باب کو دیکھ کر چیں بہ جبیں ہوں گے۔ وہ اس لیے کہ ساری رامائن ختم ہونے کے بعد سیتا کا بیاہ کس سے ہوا جیسے سوال کے طور پر باب دوازدہم کا سامنے آنا واقعتاً حیرت میں ڈال سکتا ہے لیکن غور کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے ایسا کیوں کیا ہے؟ قاعدہ یہ رہا ہے کہ پہلے مصنف کی شخصیت اور سوانح

والا باب رکھا جاتا ہے پھر اس کے بعد مصنف یا شاعر کے سارے کارنامے کو اسی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے اگر شاعر ہے تو شعر میں سوانحی معنی تلاش کیے جاتے ہیں اور بس۔ یہاں معاملہ یکسر تخلیقی ہے، میکانکی نہیں، یہاں معمول کو غیر معمول میں بدل دیا گیا ہے۔ یہ باب ایک طرح سے مابعد نفسیاتی طرز مطالعہ کی روشن مثال ہے۔ یہاں شخصیت کا مطالعہ روایتی طور پر کرنے کے بجائے فنکارانہ شخصیت یعنی شخصیت کی زیریں سطح یعنی ذہن کو پڑھنے کی سعی کی گئی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ نہ صرف غالب کے اشعار میں جدلیات نفی کی گردش پائی جاتی ہے بلکہ غالب کے ذہن کی ساخت ہی جدلیاتی ہے جو زندگی کے واقعات میں بھی کارگر ہے۔اس باب میں انھوں نے غالب کی ظرافت اور جدلیاتی ذہنی افتادونہاد کے بارے میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ”کسی کے یہاں اگر طنز ہے تو ساتھ ہی تلخی ہے؛ ظرافت ہے تو ساتھ ہی تمسخر یا پھکڑپن ہے۔ بے لوث حس مزاح جس سے غالب بہرہ مند ہے ایک نادر و نایاب چیز ہے جو غالب کی خاص اپنی خصوصیت ہے۔حالی نے بجا طور پر مرزا کو 'حیوان ظریف' کہا ہے۔مرزا کا مسئلہ نفع وضرر یا سود و زیاں کا نہیں۔وہ اکثر ایک بے تعلق تماشائی کے طور پر سامنے آتے ہیں۔“(13)

گویا کہ اس باب کا مقصد غالب کے متن کے ساتھ ساتھ غالب کی شخصیت، افتاد اور جدلیاتی ذہن کا مطالعہ ہے۔یعنی غالب کے اشعار میں ہی صرف جدلیاتی وضع نہیں ہے بلکہ ان کا اسلوب زیست بھی اسی سانچے میں ڈھلا ہوا ہے یعنی اس ذہن میں آزادگی و کشادگی کا طور جیسے گہرے طور پر کھدا ہوا ہے۔ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے کتاب میں نظریاتی بحث کے لیے صفحات عمداً کم رکھے ہیں۔یعنی جدلیات نفی اور شونیتا کی جدلیات کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے فقط باب چہارم کو نظریاتی بحث کے لیے مختص کیا ہے بقیہ پوری کتاب اطلاقی تنقید اور باریک بیں قرات کی اعلیٰ سطحی حیران کن مثال ہے۔

باب چہارم میں پروفیسر نارنگ نے شونیتا کو سوچنے کا طور قرار دیا ہے نیز اسے

آزادی اور آگہی کا فلسفہ قرار دیا ہے،اس کے رشتے تصورات خاموشی اور(کشادگی)،زین اور خاموشی،کبیر اور خاموشی کی زبان کے حوالے سے اس فلسفے کی گرہیں کھولی ہیں اور جو لوگ اس فلسفے کی وسیع و عریض کائنات سے واقف ہیں وہ اس امر کی داد دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے کیونکر گاگر میں ساگر کو بھر دیا ہے۔ان کے اس ایجاز اور اختصار کے ساتھ فلسفہ کی ایک بڑی دنیا کو سمیٹ لینے کے ہنر کی جتنی بھی داد دی جائے کم ہے۔

بدھ سے پہلے کے سارے ہندستانی فلسفے یعنی ویدک درشن وغیرہ ماورائیت پسند ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایشور وادی ہیں جہاں ایشور بھی سگن اور نرگن میں بٹا ہوا ہے۔یہ سب کے سب جسم کے بجائے روح کو مرکز مانتے ہیں۔لیکن جین درشن کا انیکانت واد ہمیں بدھ کے فلسفے کی تفہیم میں مدد کرتا نظر آتا ہے۔جہاں پر یہ باور کرایا گیا ہے کہ حقیقت کو سمجھنے کا ایک نقطۂ نظر ہو ہی نہیں سکتا۔اسی طرح شانکھیہ درشن میں سبب مسبب کا نظریہ بھی ہمیں بدھ تک پہنچنے میں مدد کرتا ہے۔جس کی رو سے یہ بتایا گیا ہے کہ کسی سبب کی وجہ سے ہی کوئی کام ہوتا ہے۔یعنی بنا سبب کے کوئی کام ہوتا ہی نہیں جیسے دھاگے کے بنا کپڑے کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔یعنی دنیا کا کوئی بھی کام اس کے ہونے کی وجہ میں چھپا ہوا ہوتا ہے۔جیسے تل میں تیل پہلے سے موجود ہوتا ہے۔اس کے برخلاف نیائے والے یہ کہتے ہیں کہ کوئی بھی کام اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والی چیز اپنے ہونے سے پہلے اپنے سبب میں سچ نہیں تھی۔اس لیے سبب اور مسبب میں بھی فرق ہے۔مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ بودھ درشن میں یہ خلاصہ کیا گیا کہ دنیا میں ایسی کوئی بھی چیز نہیں ہے جس کے ہونے کی وجہ نہ ہو۔ثابت ہوا کہ وجود قائم بالغیر ہے۔اس رو سے دیکھنے پر بیشتر فلسفوں کی تحدید کی قلعی کھل جاتی ہے۔بودھی فلسفے میں آتما سے نہ انکار کیا گیا ہے نہ اس کا اثبات کیا گیا ہے۔ اسے اناتمن کا نام دیا گیا ہے۔ بودھ زندگی، موت، فلسفۂ حرکت وعمل، یہاں تک کہ نجات کو بھی مانتا ہے لیکن روح کا نہ انکار کرتا ہے نہ اقرار:

”راجا: آپ کس نام سے پکارے جاتے ہیں؟

ناگ سین: میں ناگ سین کے نام سے پکارا جاتا ہوں؟

راجا: ناگ سین کیا ہے؟ کیا کیش ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: کیش کس پرکار سے ناگ سین ہو سکتے ہیں؟
راجا: نکھ، دانت، چمڑی، مانس، شریر ناگ سین ہیں؟
ناگ سین: نہیں راجن!
راجا: کیا ان پانچ اکندھوں کا سینوگ ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!
راجا: ان سے پرتھک کوئی ناگ سین ہے؟
ناگ سین: نہیں مہاراج!''(14)

مذکورہ بالا سوالات وجوابات ایک عجیب وغریب دنیا میں ہمیں لے جاتے ہیں اور ہم سوچنے لگ جاتے ہیں کہ آخر آدمی یا کسی شئے یا کسی بھی چیز کا وجود اور اس کے معنی کیا ہیں؟ آخر ناگ سین ہے کون؟ کیا اس کا جواب ہمیں لاجواب ہوجانے یعنی سریت کی طرف لے جاتا ہے؟ غالب کہتے ہیں:

پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

Principle of casulity میں تو یہ کہا گیا ہے کہ جب کلی غائب ہوجاتی ہے تو پھول کھل اٹھتا ہے اور پھول غائب ہوجائے تو پیڑوں پر پھل لگ جاتے ہیں۔ گویا کہ یہ ساری کی ساری صورتیں جو کسی وجود کی نظر آئیں دراصل التباس آمیز شکلیں ہیں:

ناگارجن یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ کوئی بھاؤ ہے ہی نہیں کہ جس کا ابھاؤ ہو سکے اس لیے دنیا اور نجات دونوں ایک ہی شئے کا نام ہے۔'' (بدری ناتھ، ص 335)

پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن کو بعینہ شونیتا قرار نہیں دیا۔ یعنی جدلیاتی وضع ایک شونیتائی طور محض ہے جو معنی کی طرفیں کھول کر خود بھی کالعدم ہوجاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب عامیانہ یا مروجہ حقائق کی قلب ماہیت کرنے کے بعد ہی اپنی طرح کے سچ کو اجالتا ہے۔ یہی غالب شعریات معما کی کیفیت کو لے کر سامنے آجاتی ہے اور سوچ کی طرفیں کھول دیتی ہے۔

شونیتا کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چیز قائم بالغیر ہے یعنی جوہر سے خالی ہے۔ سوال

کرنے والے سوال کرتے ہیں کہ کس جوہر سے خالی ہے؟یعنی اپنے ہونے کے جواز سے۔واضح رہے کہ یہاں شئے یا وجود سے انکار نہیں ہے۔انکار اس سے ہے کہ کسی بھی شئے کا اپنا کوئی جوہر نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ نے ذیل میں اس کا نچوڑ بڑی خوبصورتی سے پیش کر دیا ہے۔ملاحظہ فرمائیں:

> ''ناگارجن کا کہنا ہے کہ''تمام اشیاDependent Origination کی ہیں یعنی قائم بالغیر ہیں،کائنات میں کچھ بھی قائم بالذات نہیں ہے،اشیا علت و معلول کے رشتے کی وجہ سے ایک دوسرے پر منحصر ہیں،اس لیے آزادانہ وجود نہیں رکھتیں،یا اصل سے عاری ہیں۔یعنی ہر دکھائی دینے والی یا تصور کی جانے والی شئے جوہر (سوبھاؤ=اصل=Essence) سے خالی ہے یعنی شونیہ ہے۔ دیکھا جائے تو ان گنت اعداد کے ہجوم میں سب سے اہم عدد صفر ہے جو اندر سے خالی ہے۔ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت ہے اور تمام اعداد کا منبع و ماخذ ہے لیکن بالذات شونیہ ہے۔کائنات میں ہر شئے کسی اور شئے پر انحصار رکھتی ہے اوروہ دوسری شئے پھر کسی دوسرے شئے پر اوروہ شئے کسی اور شئے پر، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے، گویا کسی شئے میں خود اس کا اپناپن، سوبھاؤ (سوبھاؤ) یا لازمی ماہیت essential nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس لیے ہر ہر شئے شونیہ ہے۔ اس صفت اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استردادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصل کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔بودھی فکر کی رو سے یہی منتہائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے۔''(15)

پروفیسر نارنگ کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ وہ ادق سے ادق فلسفیانہ مسائل کو آسان زبان میں پیش کر دیتے ہیں۔ایک نکتہ یہ سامنے آیا ہے کہ جس طرح اعداد کی بھیڑ میں صفر بھی ہے جو اصلاً اندر سے خالی ہے۔ باوجودیکہ یہ اعداد کی سب سے بڑی قوت بھی ہے لیکن بالذات شونیہ ہے اور پروفیسر نارنگ نے یہ واضح کیا ہے کہ اس صفر پر مبنی جدلیاتی فلسفے کی مدد سے کائنات کے غیراصل ہونے کے جدلیاتی اسلوب کو سمجھنا اور اس کی آگاہی

حاصل کرنا ہی شونیتا کا دوسرا نام ہے۔اس سلسلے میں پروفیسر نارنگ نے کئی حوالے بھی پیش کیے ہیں۔خاص طور سے پروفیسر فرتھ، کنجی راجا، رابرٹ میگلیولا، ہیرولڈ کوورڈ وغیرہ۔ان جملہ اسکالروں نے ناگارجن اور دریدا کے رشتے کی نوعیت پر غیر روایتی گفتگو کی ہے صاحب نظر اس امر کی داد دیں گے کہ پروفیسر نارنگ نے ان مسائل اور فلسفوں کا سیاق جس طرح سے غالب کے سیاق میں دیکھا ہے اور جس طرح ان فلسفوں کو پانی کر دیا ہے اس کی مثالیں مغربی نقادوں کے یہاں بھی کم ملیں گی۔یہ بات میں اپنے شکستہ بستہ مطالعہ کی روشنی میں کہہ رہا ہوں۔Stcherbatszky نے شونیتا کا ترجمہ (Relativity) اضافیت کیا ہے۔ McCagney نے اس کو openness یعنی کھلا ڈلا، کشادہ کہا ہے لیکن ان ترجموں کو بھی ہم جامع و مانع قرار نہیں دے سکتے۔انگریزی میں شونیتا کے اس مفہوم کے لیے دریدا کا لفظ Differance بھی ناکافی ہے۔"(16) فیبیو نے garfields کے حوالے سے لکھا ہے کہ شونیہ دو دھاری تلوار ہے یہ دوسروں کو نہیں خود کو کاٹتی ہے۔اس نے ایک اور اہم بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔وہ لکھتا ہے:

> "The goal of sunyata is thus freedom from (reificationist) totalizing metaphysics and from strictly referential theory of meaning. (17)

یعنی یہاں پر صاف لفظوں میں بتایا گیا ہے کہ شونیتا کا مقصد سوسئیر اور دریدا کے ذریعے بتائے گئے حوالہ جاتی ثنویت شعار یا افتراقی معنی سے ذہن کو آزاد کرنا ہے۔پروفیسر نارنگ نے اس بحث کے بعد غالب کے بہت سے اشعار سے بحث کی ہے۔یہاں ایک شعر درج کیا جاتا ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہے خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

یہاں ٹھہر کر میں ذرا ایک بات واضح کرنا چاہوں گا کہ دریدا اور ناگارجن میں گہرا رشتہ ہی نہیں بلکہ سوسئیر اور دریدا بودھی فلسفہ کے خوشہ چیں معلوم ہوتے ہیں۔سچ تو یہ ہے کہ شونیتا کا فلسفہ دریدا کے تصور لسان کے مقابلے زیادہ انقلابی اور حرکیاتی ہے اور صدیوں

کی روایت اور سبک ہندی کی شعریات غالب اور بیدل یعنی ان دونوں عظیم شعرا کے ذہن کا لاشعوری حصہ بن گئی اور اس کی وضاحت وصراحت جس گہرائی سے پروفیسر نارنگ نے جس بلاغت کے ساتھ اردو میں پہلی بار کی ہے اور غالب کا مطالعہ جس گہرائی سے کیا ہے اس کی داد تہہ دل سے دینے کو جی چاہتا ہے۔ غالب کو بہت سے ذہین نقادوں نے پڑھا لیکن پروفیسر نارنگ کے ذہن میں غالب کے اشعار میں وہ خوبی کہ جس کی وجہ سے غالب کے اشعار نیرنگ نظر بن جاتے ہیں بہت کچھ کہہ دینے کے باوجود بھی عدم تفہیم کے احساس کی اصل وجہ دریافت کرنے کی سعادت پروفیسر نارنگ کے حصے میں آئی۔

اسی باب میں خاموشی کی زبان کے بارے میں بڑی بلیغ گفتگو کی گئی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ چند باتوں کی مزید وضاحت کی جائے۔ مثلاً یہ کہ یہ کتاب ہماری اردو تنقید کی اس غلط فہمی کا سد باب کر دیتی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں غالب بیدل کی سریت سے اور پیچیدہ بیانی سے رشتہ رکھتے تھے لیکن بعد میں انھوں نے خود کو بیدل کی اس شعری روایت سے الگ کر لیا۔ دوسری اہم بات غالب اور سبک ہندی کی روایت غالب اور بیدل کے رشتے کے حوالے سے بحث اس کتاب میں دو ابواب میں کی گئی ہے جو پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑوں کے حوالے سے غیر روایتی تحقیق کے علاوہ سبک ہندی پر ہندستانی فکر و فلسفہ کے اثرات کی نشان دہی بھی کی گئی ہے۔ پانچ چھ سو سالوں پر مبنی یہ روایت وہ روایت ہے جس کی جائز وارث ہندوستان میں بقول نارنگ، اردو غزل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح سے محمد حسین آزاد، شبلی اور حالی واقف ہی نظر نہیں آتے۔ کیونکہ یہ بعد کے ادوار کا معاملہ ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ ایران کے بجائے ہندوستان میں فارسی شاعری نے جو وقار حاصل کیا اس زمانے کے ایران میں بھی وہ وقار فارسی شاعری کو حاصل نہ تھا۔ اس کے باوجود اہل ایران ہند کے فارسی شعرا کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے اور انھوں نے ہی ہندوستان کے فارسی شعرا کے لیے سبک ہندی کی اصطلاح استعمال کی۔ وہ ہمیشہ ہندوستان کی فارسی کو بہ نظر استہزا دیکھتے تھے۔

پہلی بار پروفیسر نارنگ نے ہی اس کتاب میں کمتر گردانیے کے لیے اس بھید کو کھولا ہے کہ سبک ہندی کے شعرا بالخصوص غالب پر زمینی فکر و فلسفہ کی پرچھائیاں صاف طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں جسے غالب کی معنی آفرینی کی دنیا میں انقلابی قسم کی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ گویا کہ اس کتاب میں پروفیسر نارنگ نے غالب اور بیدل کے رشتے کی وضاحت کے سلسلے میں حد درجہ تحقیقی اور علمی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔

اب جو سوال اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر سبک ہندی کی شعریات میں غزل بنانے کا اصول کیا تھا۔ خیال بندی سبک ہندی کی شعریات کا اہم حصہ رہا ہے۔ نیز یہ بھی کہ بیدل اور غالب کا رشتہ کتنا گہرا اور معنی خیز تھا:

نفی خود میکنم اثبات بروں می آید   تا کجا رنگ تواں بافت بہارست اینجا

(میں اپنی نفی کرتا ہوں تو اثبات سامنے آتا ہے، ہم کہاں تک رنگ آفرینیاں کریں یہاں تو بہار ہی بہار ہے)

اس کے مقابل غالب کا شعر اتنا بلند نہیں ہے مگر یہ ظاہر ہے کہ کسی پیچ در پیچ طریقے پر بیدل کا اثر اس کے دماغ میں کام کر رہا تھا۔''

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش گویا   دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد نہیں (18)

اس سے زیادہ کھلا ثبوت دونوں کے درمیان کے رشتے کا اور کیا ہوسکتا ہے کہ از خود دونوں کے اشعار (متن) نفی کی جدلیات کو اثبات کی جان قرار دے رہے ہیں۔ بہر کیف پروفیسر نارنگ کی عبارت ملاحظہ فرمائیں اور محسوس کریں کہ سبک ہندی کی شعریات کیا تھی اور غالب نے اسے اپنی جدلیاتی تخلیقیت سے کیا سے کیا بنا دیا۔ پروفیسر نارنگ شبلی کی رائے کے بعد اس کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

(1) بیت جس میں معنی آفرینی، خیال بندی اور مضمون سازی کا غلبہ ہو۔

(2) بیت جس میں شاعرانہ تمثیل اور دلیل کا کام دینے والا مجازیہ (استدلالیہ) استعمال کیا جائے یا بہ الفاظ دیگر تمثیل نگاری کی جائے۔

(3) بیت جس کی تعمیر مناسبت لفظی پر کی جائے۔

لیکن آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ کیا واقعی ان تینوں خصوصیات کا داخلی ساختیاتی نظام ایک دوسرے سے اتنا الگ الگ ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے، یا تخلیقی طور پر یہ باہمدگر مربوط ہیں اور ایک دوسرے پر منحصر ہے؟ یا فرق بس کم و بیش ہی کا ہے۔ مثلاً ایک بیت جس کے ذریعے خیال بندی یا مضمون سازی کے غلبہ کو ثابت کیا جائے، کیوں کر ممکن ہے کہ اس میں منطق شعری، تمثیل یا استدلال شاعرانہ سے کام لینے والے مجازیہ یا محسوس و ماورائی خیالی پیکروں کا عمل دخل نہ ہو۔ اسی طرح وہ بیت جس میں معنی آفرینی، ادا بندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو، کیسے ممکن ہے کہ اس کی تعمیر میں مناسبت لفظی کا داخلی نظام کم یا زیادہ کارگر نہ ہو۔"(19)

پروفیسر نارنگ دراصل شبلی کے مذکورہ بالا نکات (3 ,2 ,1) پر سوال اٹھاتے ہیں کہ جس شعر میں ادابندی، مضمون آفرینی یا تمثیل سازی ہو کیسے ممکن ہے کہ اس میں مناسبت لفظی نہ ہو۔ کیونکر ممکن ہے کہ جس شعر میں خیال بندی ہو اس میں تمثیل یا استدلال نہ ہو نارنگ بتاتے ہیں کہ سبک ہندی کی شعریات کے تصورات کے ذریعے لفظی بازیگری اور مشاقی کا دفتر بھی سامنے آیا لیکن سبک ہندی کی شعریات پر زیرِ زمین تخلیقی شعریات کا یعنی جدلیاتی وضع کا یا تمثیل کی میکانکی ہیئتی صورت سے ہٹ کر شعر میں قول محال کے ذریعے کس طرح سے اس شعریات میں زندگی کا تازہ لہو یا معنی آفرینی کا تصور پیدا کیا گیا ہے، چونکہ غالب کی ذہنی افتاد ہی جدلیاتی تھی اس لیے انھوں نے اس شعریات کو اپنی تخلیقی کرشمہ کاری سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، مزید یہ کہ انھوں نے پیچیدہ بیانی اور قول محال کا تخلیقی سبق بیدل سے پڑھا تھا، دراصل انھیں عوامل نے ان کے اشعار میں طرفگی خیالات و جدت و ندرت مضامین کا وہ جوہر پیدا کر دیا جس سے نیرنگیِ خیال کا طلسم زار کھل گیا۔ پروفیسر نارنگ نے ان امور کی نشان دہی جس طرح سے کی ہے اور جس طرح کی تنقیدی بصیرت کے ساتھ ساتھ تحقیقی بصیرت سے کام لیا ہے وہ اردو تنقید میں چیزے دیگر کی حیثیت رکھتی ہے گویا دیباچے میں انھوں نے جو کہا ہے کہ "بہت کچھ غالب پر لکھے جانے کے باوجود بھی غالب کے متن میں بہت کچھ ایسا ہے جس کو ابھی تک کوئی نام نہیں دیا گیا ہے

لیکن سچ تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اس بہت کچھ میں سے تقریباً سبھی شعری خصائص کو نام عطا کرنے یا نشان زد کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے۔ جب زمانہ مزید اپنا طور بدلے گا تو بھلے ان کی اس عمارت پر کوئی مزید منزلیں بنا ڈالے اس بنیاد سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آخر غالب کے اشعار سمجھ میں کیوں نہیں آتے تھے یا آتے ہیں؟ پروفیسر نارنگ نے اس کی مثال شروع بحث میں ہی دے دی ہے کہ ہمارے شارحین اس بوڑھیا کی طرح ہیں جو اپنی کھوئی ہوئی چابیوں کو اپنے اندھیرے گھر میں ڈھونڈھنے کے بجائے چوک کی روشنی میں ڈھونڈھ رہے تھے یا ڈھونڈ رہے ہیں۔ پروفیسر نارنگ اس رمز پر زور دیتے ہیں کہ غالب کو ہمیں اسی دھندھلکے میں تلاش کرنا چاہیے جہاں وہ ہے یعنی اس کی ذہنی افتاد و نہاد میں، جو جدلیاتی ہے۔ وہ غالب پر بیدل کے اثرات کی نشان دہی کرتے ہوئے غالب اور بیدل کی شاعری میں مماثلت اور فرق دونوں کی نشان دہی کرنے میں بھی کامیاب ہیں۔ ذیل کی عبارت میں ملاحظہ فرمائیں:

> ''متصوفانہ شاعری تو اس پورے عہد میں تھی اور خوب سمجھی جاتی تھی لیکن اگر لوگ بیدل کے روحانی کلامیہ کو نہ پا سکے تو اس لیے کہ اول تو کسی میں بیدل کی سی ذہنی و تخلیقی استعداد نہ تھی، دوسرے یہ کہ دانش ہند کے سرچشموں تک عام لوگوں کی رسائی نہ تھی۔ بیدل کے یہاں وجود کا تصور ہی بدلا ہوا اور پیچیدہ ہے، یعنی برق ہو الہ یا خط پرکار۔ یہ اکائی سے زیادہ دائروی ہے۔ جب علم اور غیر علم دونوں ایک ہی سلسلۂ جاریہ یا حلقۂ دام خیال ہیں تو وحدت بھی 'مبتد الاعداد' سے زیادہ 'صفر اصل الاصول' سے عبارت ہے، یعنی فلسفۂ شونیہ، جو یوگ وششٹھ کی قدیمی دانش کی بھی اساس ہے۔ واگیش کا یہ وہ نکتہ ہے جو سبک ہندی بالخصوص بیدل کے بارے میں ہمارے تھیسس سے خاصی مطابقت رکھتا ہے۔ واگیش شکل نے اپنے پرازمعلومات مضمون میں یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ضروری نہیں کہ مثنوی 'عرفان' میں ہر مبحث یوگ وششٹھ سے آیا ہو، اس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جو دوسرے ذرائع سے شعوری یا لاشعوری طور پر آیا ہوگا۔ لیکن اس میں کلام

نہیں کہ بعض تصورات ایسے ہیں جو سوائے دانش ہند کے کہیں اور نہیں پائے جاتے۔"(20)

آپ نے غالب اور بیدل کے درمیان مماثلت کے پہلوؤں پر تو غور کر لیا لیکن نظر میں رہے کہ دونوں کے شعری کلامیہ میں ایک خاص طرح کا فرق بھی پایا جاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"البتہ بیدل کائنات کو صوفی کی ماورائی نظر سے دیکھتے ہیں جبکہ غالب دانش و آگہی کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں اور ارضیت پر زور دیتے ہیں۔ ہر چند کہ انسان کی مرکزیت کا تصور وہ بیدل سے لیتے ہیں لیکن اسے انھوں نے غیر ماورائی اور ارضیت اساس بنا کر تمنا کی بیتابی، آرزومندی اور شوق کی بے پایانی سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔"(21)

مزید یہ کہ غالب پر فارسی پرستی کا ایسا الزام لگا ہے کہ کئی بار ان کی اردو کی اردوئیت پر بھی سوالیہ نشان لگایا جاتا رہا ہے راقم بھی اس ذیل میں کسی حد تک گنہگار ہے۔ (دیکھیں مضمون: مولا بخش، غالب اور اردوئیت)

ایسا نہیں کہ پروفیسر نارنگ کو یہ احساس نہیں ہے کہ غالب کی اردو کس نہج کی ہے کہ غالب چاہتے تو انھیں مضامین کو وہ میر کی سادگی والی زبان میں ادا کر سکتے تھے لیکن پروفیسر نارنگ نے اس لسانی انتخاب کا بھی جواز فراہم کر دیا ہے اور وہ چشم کشا ہے:

"ابتدائے عمر میں غالب فارسی مصادر، فارسی توابع فعل، فارسی حروف جار، فارسی لاحقوں، فارسی جمعوں اور بعض فارسی بندشوں کو یہ دیکھے بغیر کہ یہ اردو میں کھپ سکتی ہیں یا نہیں، جوں کا توں باندھ دیتے تھے۔ لیکن بعض صرفی ونحوی اجزا ایسے بھی ہیں جو اردو کے امتزاجی لسانی جینیس سے میل نہیں کھاتے اور ان کا شمول دودھ میں شکر کی طرح نہیں بلکہ دودھ میں کنکر کی طرح ہے۔ زبانیں اپنے جینیس اور مزاج کے مطابق اپنے فیصلے خود کرتی ہیں، اس میں قطعاً کوئی باہری زور زبردستی نہیں چلتی، چہ جائیکہ کوئی شاعر نابغۂ روزگار ہی کیوں نہ ہو۔ کچھ مستثنیات ضرور ہیں، جہاں اندر کی تخلیقی آگ اس نوعیت کی ہے کہ زبان پگھل

جاتی ہے اور معنیاتی آتش کدہ سے اظہار کا لاوا ایسے ابلتا ہے کہ سب کچھ زیرو زبر ہوجاتا ہے،لیکن ہمہ وقت ایسا نہیں ہوتا،اور زبان بالعموم ایسے تمام بیرونی صرفی ونحوی اجزا کو جو اس کے انجذابی جینیس کا حصہ بن سکتے،مسترد کر دیتی ہے یا پلٹ دیتی ہے۔ملاحظہ فرمایئے فارسی کے پورے کے پورے مصادر یا توابع فعل یا ان افعال سے بننے والے اسمائے صفت یا ترکیبیں یا بندشیں جو اردو کو راس نہیں آئیں، ان سب کو بعد میں خود غالب نے ترمیم کر کے بدل دیا۔"(22)

پھر انھوں نے اس الزام سے غالب کو بری اس لیے کیا ہے کہ ناقدین کی نگاہ غالب شعریات کے اصلی مزاج پر گئی ہی نہیں ہے۔ وہ یہ کہ غالب بظاہر سبک ہندی کی شعریات کے خوشہ چیں ہیں لیکن بذات خود سبک ہندی پر آخر کار ہندستانی فلسفہ وفکر کے جو اثرات ہیں کے رشتوں پر ان سے پہلے کے ناقدین نے غور ہی نہیں کیا ہے۔یہ پروفیسر نارنگ ہیں جنھوں نے سبک ہندی کے ڈانڈے دانش ہند اور جدلیاتی حرکیات اور مٹی کے رشتوں سے جوڑکر اسے شواہد کی روشنی میں اشعار کے تجزیے اور تنقید کے حوالے سے اس مقدمے کو بھی اپنے طور پر ثابت کیا ہے:

لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکا کھائیں کیا

"مزے کی بات ہے کہ وہی غالب جو فارسیت کے غلو کے لیے مطعون ہیں، بھاشا کے دو دیسی لفظوں'لاگ'اور'لگاؤ' سے عجیب ہنر مندی کا کام لینے میں کارگر ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ شعر کا سارا مزہ ان دونوں معمولی دیسی لفظوں کے ربط و تضاد کو گردش میں لانے اور ان میں تخلیقی قطبیت ڈال کے ان کے معمولی پن کو غیر معمولی بنا دیتے ہیں میں ہے؟"(23)

"مسئلہ فقط اردو سے قطع نظر کرنے یا فارسیت میں حلول کرنے کا تھا ہی نہیں،یعنی نوعیت کے اعتبار سے مسئلہ فقط لسانی نہیں تھا،یہ اتنا شعر کے خارجی لباس کا نہیں جتنا شعری عمل کی داخلی روح یا اندرونی نظام کا تھا۔"(24)

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکے ہو رشک فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

پروفیسر نارنگ کے ایک ادنیٰ سے شارح اور نقاد ہونے کے ناتے میں نے یہ محسوس کیا کہ پروفیسر نارنگ کی ذہنی ساخت بھی جدلیاتی طریق کار میں رچی بسی ہے۔وہ ابتدا تا حال عموماً اپنے تنقیدی متون میں حقیقت کے معمولہ تصور اور گھسی پٹی ڈگر سے ہٹ کر ہمیشہ پانسہ پلٹ دینے کے قائل رہے ہیں۔ابتداً اسلوبیات کے میدان میں انھوں نے راستہ نظری بحث کے بجائے اطلاقی اسلوبیات والا اپنایا اور اسلوبیات کے اس راستے پر چلنے کے بجائے کہ جس پر حد درجہ معروضی ہونے کے نام پر حد درجہ میکانکی ہونے کا الزام لگایا گیا، اسے ترک کیا اور اسلوبی مطالعے کی معنویت کی تہہ تک پہنچنے اور اسلوب کو مجرد ہیئت نہ سمجھتے ہوئے غیرروایتی اسلوبیاتی مطالعات پیش کیے مگر ان کی ان اسلوبیاتی مطالعات خاص کا حصہ غالب نہ بن سکے تھے۔دراصل تب سے اب تک ان کے ذہن میں غالب کا غیرروایتی مطالعہ پیش کرنے کا ذوق وشوق کنڈلی مارکر بیٹھا تھا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر نارنگ نے پچھلے کئی برسوں کی ریاضت، تھیوری کی بصیرتوں اور اس سے پہلے اسلوبیاتی درون کی مساوی گہرائیوں کو جیسے غالب کے متن کی تعبیر وتنقید کے لیے سنجو کر رکھا ہو جو مناسب وقت پر ظہور پذیر ہوگئی۔

پوری کتاب میں متعدد اہم تنقیدی نکات انتہائی معنی خیز، تجزیاتی حسن سے مزین نظر آتے ہیں جو پروفیسر نارنگ کا اختصاص رہے ہیں۔پہلی بات تو یہ کہ انھوں نے غالب کے اشعار میں جابجا <u>افعال کے تخلیقی استعمال کا تجزیاتی مطالعہ</u> پیش کرتے ہوئے بھی غالب کی جدلیات نفی کی گردش کا ایک اہم حوالہ افعال کے تخلیقی استعمال کو بھی قرار دیا ہے۔ذہین قاری یہ جانتا ہے کہ کسی زمانے میں اردو کے البیلے نقاد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''قحط افعال'' میں غالب سے یہ شکایت کی تھی کہ غالب محاوروں اور افعال سے حد درجہ اجتناب کرتے ہیں اور عرش سے پرے کسی مکان کی تلاش میں رہتے ہیں۔یعنی ماورائی ذہن رکھتے ہیں پروفیسر نارنگ نے غالب کے اشعار میں جابجا افعال کے تخلیقی استعمال کے تجزیے سے حسن عسکری کے اس قضیے کو بغیر نام لیے ایک طرح سے تمام کر دیا ہے۔یعنی کہ غالب کا افعال کے تخلیقی برتاؤ کا اندازنظر ان کے حد درجہ اپنی زمین سے جڑے ہونے کا کھلا ثبوت

ہے۔اس کتاب کے 678 صفحات میں جہاں جہاں اسلوبیاتی تجزیے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے عمیق طور پر یہ تمام وکمال نظر آتا ہے۔دوسرے یہ کہ انھوں نے کتاب میں خموشی کی زبان اور انسانوں سے بھری اس دنیا میں زبان کی موجودگی اوراس کی فطرت پر بھی غیر روایتی قسم کی بحث کی ہے۔ اردو کے کسی نقاد کے یہاں اس بلاغت کے ساتھ یہ بحث غالب کی تفہیم کے سلسلے میں یا کسی بھی دیگر شاعر کی تفہیم کے سلسلے میں نظر نہیں آتی۔غالب کے شعری متن میں موجود شونیتا مماثل طور کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے یہ بنیادی نکتہ ہے۔علاوہ ازیں اس بات کا بھی خلاصہ کیا گیا ہے کہ غالب کے متن میں شونیتا مماثل طور یا جدلیات نفی کی گردش کی آج کے زمانے میں کیا اہمیت ہے۔یعنی اکیسویں صدی میں غالب کے اس شعری طریق کار کے ذریعے آج طرح طرح کی تعنیات میں گھرے انسان کو کس نوع کا سبق ملتا ہے یا تعنیات سے نجات کیسے مل سکتی ہے،آگے ان جملہ مذکورہ بالا معروضات کے حوالے سے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں جن میں پروفیسر نارنگ کی تنقید محض تنقید کے بجائے فوق تنقید (Meta Criticism) کے قالب میں ڈھلتی نظر آتی ہے اور اس سے بڑھ کر خود پروفیسر نارنگ کا جدلیاتی ذہن اور ان کے سینے میں تہذیبی وجدان کا نور باطنی لہریں لیتا نظر آتا ہے۔وہ اقتباس جواب پیش کی جائیں گی ان کو پڑھتے ہوئے آپ کو اندازہ ہوگا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں ایسی تخلیقی نثر کا رجسٹر بنایا ہے جو تنقیدی نثر کی معروضی دنیا کو زیر وزبر کیے بغیر کس طرح تخلیقیت کا جادو جگاتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

ابن مریم ہوا کرے کوئی میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

''اردو اور بھاشا میں بہت سے سوالیہ لفظ اور ضمیریں 'ک' سے شروع ہوتی ہیں، جیسے کوئی، کسی، کیا، کون، کن، کیوں، کب، کیسے وغیرہ۔جب ان میں سے کوئی لفظ ردیف کا حصہ ہو تو غزل کی داخلی وحدت میں استفہامیہ عنصر کا در آنا لازمی ہے اور اگر یہ مضارع کے ساتھ ہو، جیسے ہوا کرے کوئی، دوا کرے کوئی، جا کرے کوئی، تو توقع نفی کا تہ نشیں ہونا لابدی ہے جو اس بے مثال غزل کی نشتریت کی

خصوصیت خاصہ ہے۔یعنی اعجاز ابن مریم روایتاً بھلے ہی برحق ہو،میرا دکھ لادوا ہے،کون مسیحا اور کیسی مسیحائی،شعر کا لطف معمولہ مسیحائی کے رد میں ہے۔،،(25)

مزید دیکھیے:

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ چہرہ فروغ مَے سے گلستاں کیے ہوئے

،،نظم طباطبائی نے لکھا ہے کہ'تاکے ہے'مرزا نے تاک اور مَے کی مناسبت سے کہہ دیا ہے، یہاں'ڈھونڈھے ہے، کہنا چاہیے تھا۔حقیقت یہ ہے کہ جی ڈھونڈھتا ہے اس سے اگلے شعر میں موجود ہے اور ہر فعل کی اپنی کیفیت ہے۔تاک اور مئے کی نسبت معمولی نسبت ہے اور یہاں اس کا مقام بھی نہیں۔'تاکے ہے'میں جو بات ہے ڈھونڈھے ہے میں نہیں ہے۔غور طلب ہے کہ ہر امیج ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو نفی در نفی کا تموج پیدا کرتا ہے۔اس کلائمکس کے بعد آخری تین شعر اختتام کے ہیں جو تصور جاناں کی ٹھہری ہوئی پرسکون آرزو مندی پر ختم ہوتے ہیں۔،،(26)

حضرت غالب کے اشعار میں کسی کو قحط افعال کا منظر نظر آتا ہے تو حضرت طباطبائی کو فعل'تاکنا'غیر فصیح معلوم ہورہا ہے۔معلوم ہونا چاہیے کہ فصاحت کا راز یہ ہے کہ عامل صحیح اسم کے ساتھ صحیح فعل کا استعمال کرے۔پروفیسر نارنگ نے اشارہ کیا ہے کہ ہر امیج ایک فعل سے بندھا ہوا ہے جو نفی در نفی کا تموج پیدا کرتا ہے۔غالب کے یہاں تخلیقی افعال کے استعمال کے اسلوبیاتی تجزیے کے ساتھ ساتھ پروفیسر نارنگ نے غالب کی غزلوں کی ردیفوں کا بھی غیر روایتی مطالعہ پیش کیا ہے اور اپنے قضایا جدلیاتی وضع کی گردش جو شونیتا کا جوہر ہے کی توضیح وتشریح میں مدد لی ہے:

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے غالب خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہوتے تک

،،افسوس کہ ابھی غالب کی ردیفوں اور ان کی معنیاتی فضا بندی پر قاعدے کا کوئی کام نہیں ہوا ہے۔اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ردیفوں میں اکثر و بیشتر حروف جار،افعال،امدادی افعال یا کثیر الاستعمال سہل وسادہ الفاظ آتے ہیں

جن میں طویل مصوتوں اور غنیت کی تکرار ہوتی ہے جو روانی و نغمگی اور کیفیت
کی سماں بندی میں مدد دیتی ہے۔غالب کے یہاں معنی کی کرشمہ کاری کا ایک
پہلو یہ بھی ہے کہ وہ سامنے کی ردیفوں سے اور معمولی افعال و حروف کی الٹ
پھیر سے ایسے ایسے معنی نکالتے اور سماں بندی کرتے ہیں کہ دیکھتے بنتی
ہے۔غزل کے ہر شعر کا مفہوم ہر چند کہ الگ ہوا کرتا ہے تاہم ہم نے مانا کو اگر
مطلع کے معنیاتی تسلسل میں پڑھا جائے تو شعر کا لطف دوبالا ہوجاتا ہے۔
استمرار تو ہے ہی، یہاں مستقبل کی پرچھائیں بھی ہے۔مانا کہ عاشق کا سینہ امید
سے بھرا ہوا ہے کہ محبوب کرم کرے گا ہی کرے گا۔تغافل نہ کروگے میں ہر چند
کہ نفی ہے لیکن اس کی تہ میں اثبات ہی اثبات ہے یعنی امکان ہے کہ کرم
کروگے۔تاہم تم کو خبر ہونے تک میں ایک لمبی مدت درکار ہے۔مزے کا ایک
پہلو یہ بھی ہے کہ بظاہر خاک ہوجائیں گے ہم میں 'کچھ ہونا' بتایا گیا ہے اور ہونا
میں اثبات کا شائبہ ہے لیکن بطور محاورہ ختم ہوجانا مٹ جانا۔ظاہر ہے کہ حسن
معنی توقع کے رد اور کشاکش میں ہے۔"(27)

مذکورہ بالا اقتباس سے دو نکات ابھر کر سامنے آجاتے ہیں کہ غزل کی شعریات (جس پر پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں مسلسل بحث کی ہے) کا تقاضا ہے کہ ہم غزلیہ شاعری کی تعبیر و تنقید کے وقت کی ردیفوں کو بھی نظر انداز نہ کریں۔دوسری اہم بات یہ کھل کر سامنے آئی ہے کہ یہ ردیف ہی ہے جو غزل میں معنیاتی تسلسل کو قائم رکھتی ہے اور جدلیاتی گردش کا کھیل تو اپنی جگہ پر ہے ہی۔اب ذرا مندرجہ ذیل عبارت میں غالب کے مشہور زمانہ شعر کی توضیح و تشریح کے ساتھ ساتھ تجزیہ اور تنقید کا یہ طور بھی ملاحظہ فرمایئے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

"عجیب و غریب شعر ہے۔یہ بھی ان اشعار میں ہے جن پر سہل ممتنع ہونے کا
دھوکا ہوتا ہے۔شعر میں چار ٹکڑے ہیں، چاروں نفی اساس ہیں اور چاروں مل کر
اس حرکیات کی تشکیل کرتے ہیں جو معنی کو پہلو در پہلو کھول دیتی ہے۔پہلا ٹکڑا

بیانیہ ہے کہ جب کچھ بھی نہیں تھا تو خدا تھا۔ دوسرے ٹکڑے میں اسی قول کو بالا قرار پلٹ دیا ہے کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ ایک حقیقت سامنے آگئی جس سے انکار ممکن نہیں۔ اب اسی مسئلہ کو پلٹ کر کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، غالب سوال اٹھاتے ہیں کہ نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟ 'میں' کی نسبت 'کچھ' سے ہے۔ جب طے ہے کہ کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا، پس لازم آیا کہ میں نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔ یعنی 'کچھ' ہونے یا انسان ہونے کی مشکل سے بچ جاتا۔ شعر میں 'ہونا' (to be) کی فعلیہ شکلیں پانچ بار آئی ہیں جس سے معمائی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو بجائے خود ابداع و نادرہ کاری کی کنہ ہے۔ دیکھا جائے تو 'تھا' بھی 'ہونا' ہی کی قبیل سے ہے (بطور ماضی)۔ اس طرح پہلے چار بار اور پھر تین بار۔ لطف کا ایک پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرع میں 'ہوتا'' 'کچھ' کے ساتھ اور دوسرے میں ہونا 'میں' یا 'مجھ' کے ساتھ آیا ہے۔ رکچھ نہ ہوتا ر میں نہ ہوتا رمقابل ہے ر خدا ہوتا ر کے۔ پس لازم آیا کہ خدا کچھ نہ ہونے کا بدل ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ بالکل کچھ نہ ہونا شونیہ ہے۔ منطقی طور پر انسانی ذہن زیادہ سے زیادہ شونیہ تک ہی جاسکتا ہے۔ (اور یہی عین آگہی اور احساس آزادی ہے۔)''(28)

غالب کا مذکورہ بالا شعر اگر چہ بظاہر منطق کے کھیل پر مبنی نظر آتا ہے مگر اس کا اسیر نہیں ہے۔ یہاں قول محال اور معمائی انداز اپنی حدوں کو چھو رہا ہے۔ منطق تو کسی نہ کسی فیصلے پر پہنچا دیتی ہے یہاں تو غالب نے یہ کہہ کر کہ اگر میں انسان نہیں ہوتا تو کیا ہوتا؟ معنی کو لٹو کی طرح گھما دیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کی اس کتاب کی قرات کے مذکورہ بالا انداز نظر جس کی طرف مختصراً آپ کی توجہ مبذول کی گئی ہے اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنی تازگی و عمیق نظر کی بدولت یہ کتاب غالب پر ایک زندہ متحرک اور رجحان ساز کتاب ہی نہیں بلکہ گرنتھ بن جاتی ہے۔ مزید دیکھئے:

ہر چند ہر اک شئے میں تو ہے — پر تجھ سی کوئی شئے نہیں ہے
ہاں کھائیو مت فریب ہستی — ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے
ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب — آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

''یہ شعران اشعار میں ہیں جو نسخۂ حمیدیہ کے آخر میں بڑھائے گئے، گویا چوبیس برس کے کچھ ہی بعد لکھے گئے ہوں گے۔ یہ عمر اور حقیقت ہستی پر غور وخوض کی یہ نہج غالب کی افتاد ذہنی اور فکری بالیدگی کو دیکھتے ہوئے خاصا تعجب خیز ہے کہ عرفی وفیضی اور نظیری وظہوری سے بیدل تک مابعد الطبیعیاتی فکر کی جو روایت تھی اس میں مصدر ہستی، کائنات اور انسان کی ماہیت اور جملہ مظاہر کے باہمی رشتوں پر غور وخوض کرنا بمنزلہ ایک تھیم کے تھا، غالب نے نو عمری میں اس روایت سے استفادہ بھی کیا، اس کو نبھایا بھی اور اسی کم عمری کے زمانے میں اس کو subvert بھی کیا، یعنی اس کی تقلیب بھی کی اور تنسیخ بھی، تقلیب وتنسیخ کے اس عمل میں ان کو سب سے زیادہ مدد جدلیات نفی کے تفاعل سے ملی جس کا لاشعوری فیضان ان کو سبک ہندی کی تمثیل نگاری اور خیال بندی سے پہنچا تھا، اورخود ان کی فطری اپج اور افتاد و نہاد نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہوگا۔ یہاں مقتبس اشعار میں پہلا شعر بظاہر سرسری ہے لیکن دوسرا اور تیسرا شعر غیر معمولی ہیں اور غالب کی خاص سہل ممتنع سحر بیانی اور منطق شعری کے غماز ہیں۔ پہلے فقط ہستی کی بات تھی۔ اب ہستی وعدم دونوں کو subvert کیا ہے یعنی دونوں پر خط تنسیخ کھینچا ہے/ ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب/ ہستی اور عدم ایک دوسرے کا الٹ ہیں، عرف عام میں اگر ہستی نہیں ہے تو عدم ہے اور اگر عدم نہیں ہے تو ہستی ہے۔ ہستی و عدم ایک binary ثنویت ہے۔ جس کے دونوں عناصر ربط ونفی کے نظام میں بندھے ہوئے ہیں۔ زبان کے اصل الاصول کی رو سے ایک کا رد دوسرے کا قبول ہے، یعنی لفظ یا تصور قائم ہی افتراقیت سے ہوتا ہے، لیکن غالب دونوں کی نفی کرتے ہیں، نہ یہ نہ وہ، گویا غالب زبان ومعنی کی ایک یکسر نئی گرامر خلق کر رہے ہیں۔ جس میں ثنویت یا افتراقیت ہی کالعدم ہوجاتی ہے۔ یعنی جب یہ بھی نہیں اور وہ بھی نہیں تو پھر کیا؟ لہٰذا معنی کا کوئی پیکر قائم ہی نہیں ہوتا۔ یہ زبان کی سرحد ادراک سے بھی پرے جھانکنا ہے یا خاموشی کی زبان جس کو میکانکیت کی مدد سے بیان نہیں کر سکتے۔ غالب کی جرأت فکری اور جرأت انکار اکثر زبان کی حدود سے آگے جاتی ہے۔ یہ ثنویہ ہی نہیں، لائے

اعظم یعنی مہاشونیہ مماثل ہے۔ اگلا مصرع اس سے بھی بھیانک ہے/آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے/متکلم یعنی میر افسانہ کا شق ہوکر دولخت ہوجانا، یعنی ذات اور ذات کا 'غیر'۔ ذات یا اس کے غیر سے کلام کرنا غزل کی پہلے سے چلی آرہی شعریات میں نیا نہیں، لیکن اس کی شاید ہی کوئی مثال ہو کہ ذات کے core کو استفہامیہ/آخر تو کیا ہے/کے بعد/اے نہیں ہے/کہہ کر مخاطب کیا ہو، یعنی وہ جو 'نہیں' ہے وہ 'ہے' بھی۔ گویا ''نہیں+ہے'' (لائے اعظم = مہاشونیہ) کو بطور علم پکارا گیا ہو، یعنی اے فلاں...اے نہیں! اور ہونا فعل بھی ہے، یعنی اے فلاں جو 'نہیں' بھی ہے اور 'ہے' بھی! اتنا ہی نہیں، شروع کا حصہ طلسم کدہ ذات میں حیرت نفی کا نقیب بن کر آیا ہے۔ یعنی اے نہیں (اے فلاں) جو نہیں ہے، آخر تو کیا ہے؟ غور طلب ہے کہ جو چیز ہے ہی نہیں، یعنی جس کا وجود ہی شونیہ یعنی 'لا' ہے، اسی 'نہیں' سے پوچھا جارہا ہے کہ آخر تو کیا ہے؟ جب روایتی ہستی و عدم دونوں رد ہو گئے تو ذات بھی رد ہو گئی۔ جب ذات بھی رد ہو گئی تو (یعنی نفی در نفی در نفی یا نفی لامتناہی) تو پھر اس کی ماہیت کیا معنی۔ اس نوع کی فلسفیانہ فکر نہ روایتی وجودی تصوف کی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے نہ روایتی ویدانت کا۔ سبک ہندی کی روایت کوئی معمولی روایت نہیں۔ اس میں بہت وسعت اور گیرائی ہے۔ کیونکہ ہندوستان میں آنے کے بعد تصوف میں بھی مختلف النوع ابعاد پیدا ہوئے، صوفی سنتوں نے بھی فلسفیانہ فکر کی کیا کیا تھاہ لی ہے لیکن غالب کے یہاں اس نوع کا جو جدلیاتی تموج اور تخلیق کاری اور نزاکت فکری ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔ سوائے غیر مذہبی بودھی فکر کے کوئی دوسری نظیر ایسی نہیں جہاں اس نوع کی جدلیت اساس تہ در تہ انکاری فکر ملتی ہو۔''(29)

تجزیے کی ایسی حیرت انگیز مثالیں اور غالب کی قرات کا یہ انوکھا طور پوری کتاب میں جس آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے اس سے پڑھنے والا ایک داخلی تبدیلی سے گزرتا ہے۔ مصنف کی سانسیں اس کتاب میں ایک رفتار سے چلتی ہوئی محسوس کی جاسکتی ہیں۔ اسلوب کی صلابت اور نثر نگاری کی درخشندگی، ایک ایک لفظ سوچ سمجھ کر استعمال کرنے کا محتاط رویہ (استدلال کے ساتھ معقول اور متاثر کن لہجہ، وضاحت و صراحت کو(جو نثر نگاری

کے آرٹ کا جوہر ہے) پروفیسر نارنگ نے اپنی اس کتاب میں جس باریکی سے ان خصائص کو اپنایا ہے اس پر تفصیل سے گفتگو ممکن نہیں۔ مذکورہ بالا عبارت کی قرات اس امر سے ہمیں پوری طرح واقف کرادیتی ہے کہ غالب کے یہاں جدلیاتی طور کس طرح کے تخلیقی رویے اور معنی آفریں شعری عمل کا ناگزیر حصہ ہے۔ بیدل، غالب اور قدیمی فلسفے کیونکر انسانی زندگی کے لیے سانس کی طرح ضروری شئے زبان کو بھی تعینات کے ہی ذیل میں رکھ کر اس سے برأت کا جتن کرتے ہیں یا اسی زبان کے اندر رہتے ہوئے اسے غیر معمولہ تصور یا حقیقت کی کنہ کا احساس دلانے کے لیے اسی زبان کو تخلیقی خراد پر چڑھا کر اسے چھیلتے ہوئے اپنے سریت آلود تخلیقی تجربے کا احساس دلانے کے لیے شبد جال سے نکلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ ایسے مقامات پر غالب اور بیدل کے رشتے کی معنویت کا منصفانہ احساس بھی ہوجاتا ہے۔

پہلے یہ تو معلوم ہو کہ تخلیقی زبان کیا کرسکتی ہے اور کیا نہیں کرسکتی۔ اس کا جیسا احساس جتنا بیدل اور غالب کو تھا حیران کن ہے۔ بیدل، شیخ ناصر علی کو کہتے ہیں کہ لفظ کے معنی لفظ ہی ہے جبکہ خیال کی طاقت بے حد و حساب ہے۔ یعنی معنی جدلیاتی ہے۔ اسی کتاب میں ایک جگہ بیدل کے ایک شعر میں معنی اور وقت کو ایک ہی شئے قرار دیا گیا ہے کہ دونوں کو قرار نہیں۔ نیز یہ بھی کہ غالب اور بیدل دونوں معنی کی اس کیفیت کو شرار کاشتن یا شرار نوشتن (چراغان معنی) سے تعبیر کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے متن پر بڑی ہی باریک گفتگو زبان کے حوالے سے بھی کی ہے اور کئی تہوں کو کھولا ہے اور متن پر یہ ساری بحث at random نہیں بلکہ تاریخی ترتیب یعنی غالب کے تخلیقی گراف کو نظر میں رکھ کر کی گئی ہے۔ ان کے ہر دور کے کلام پر نگاہ رکھی گئی ہے۔ اس کی ایک صورت ملاحظہ فرمائیں:

زبان اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی   یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

”زبان، اہل زبان، زبانی، بات، خاموشی، بزم، شمع، روشن، مرگ ہر ہر پیکر خیالی میں نسبت باہمد گر ہے اور شعر مناسبتوں میں گندھا ہوا ہے۔ زبان اور خاموشی جس طرح ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں مرگ اور روشنی بھی ایک دوسرے

کے معنی کی تکمیل کرتے ہیں۔ یہ سب خیالی پیکر ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ شمع کی لو شمع کی زبان ہے۔ روشن ہونا شمع کے لحاظ سے ہے کہ شمع بزم میں روشنی پھیلاتی ہے۔ یہاں روشن ہوئی یہ مفہوم معلوم ہوتا ہے یعنی یہ بات شمع کی زبانی معلوم ہوئی کہ شمع کی زبان یا اس کی لو کا خاموش ہوجانا اس کی موت ہے۔ حرکیات نفی کی وضاحت اس میں ہے کہ آثار موت کہانی کا اختتام نہیں کیونکہ بجھ جانے کے باوجود خاموشی وہ سب کچھ کہہ رہی ہے جو شمع اپنی زبان سے کہہ رہی تھی جس کا اس شعر میں ذکر ہے۔"(30)

از خود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موج غبار سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

"غالب کے یہاں زبان کے تناظر میں خموشی، اور غبار سرمہ کا خیالی پیکر بار بار ابھرتا ہے۔ سرمہ کھاجانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور صدا سنائی نہیں دیتی۔ اس اعتبار سے موج غبار سرمہ خموشی کا خیالی پیکر ہے۔ لیکن خموشی زبان ومعنی کا سر چشمہ بھی ہے۔ خود گزشتگی یعنی خود فراموشی عشق کا لازمہ ہے، یعنی میں اس منزل میں ہوں جہاں سے مجھے جو کچھ کہنا ہے خموشی ہی کی زبان سے کہنا ہے۔"(31)

آگے پروفیسر نارنگ زبان کی نارسائیوں اور اس کو سب کچھ سمجھ لینے کے طور کی قلعی کھولتے نظر آتے ہیں:

"یہ دنیا ایسی جگہ ہے جہاں زبانیں ہی زبانیں ہیں، جہاں زبانیں ہی زبانیں ہوں وہاں کوئی زبان نہیں ہوتی۔ ایک دعویٰ کرتا ہے کہ بھگوان فقط سنسکرت جانتا ہے۔ غیر ذات سنسکرت کو ہاتھ لگائے تو کانوں میں سیسہ ڈلوا دیتے تھے... خدا بھی ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے۔ یعنی کوئی زبان اصل زبان نہیں ہے۔ ایسے میں طلسم کدۂ کائنات فقط ایک زبان سے کھلتا ہے، یعنی خاموشی کی زبان سے اور انسان اسی زبان کو بھول گیا ہے۔"(32)

اردو میں غالب پر لکھی گئی یہ معنی آفریں کتاب موجودہ دنیا کے کرائسس، دہشت گردی، صارفیت ہر چیز کے بکاؤ ہونے یا خرید وفروخت کے کلچر، احیا پرستی، فرقہ واریت،

ایٹمی خطرات، آلودگی، سیاست کا چور بازار میں تبدیل ہو جانا جیسے مسائل سے جوجھتے ہوئے انسانیت کے زخموں پر ایک مرہم اور شرف انسانیت کی بازیافت کی بھی ایک کوشش ہے۔ پروفیسر نارنگ نے جس طرح سے اجارہ پرستی کا حوالہ دیا ہے نیز اس خدا کے نام پر خداؤں کو بانٹ لینے کی جو روش انسان میں پائی جاتی ہے ان جملہ مسائل سے نجات کا واحد ذریعہ شرف انسانی اور تکثیریت کے احترام کو قرار دیا ہے تو گویا وہ غالب کی مرکزی معنویت پر اصرار کر رہے ہیں جو بے لوث ارضیت پر زور دیتی ہے اور انسان کے چھوٹے اور پایاب ہونے کے خلاف آواز اٹھاتی ہے۔

فلسفے کے تجزیاتی طور سے پروفیسر نارنگ کا ذہن بہت پہلے سے مانوس ہے۔ آپ پروفیسر نارنگ کی جملہ تنقیدی کاوشیں پڑھیں تو پائیں گے کہ بودھی فکر و فلسفہ سے متعلق کوئی نہ کوئی نکتہ اکثر اپنے تنقیدی متون میں اٹھاتے رہے ہیں۔ ان سبھی مثالوں سے قطع نظر منٹو پر لکھا گیا ان کا مضمون بعنوان ''منٹو کی نئی پڑھت، ممتا اور خالی سنسان ٹرین'' پڑھیں۔ عنوان میں ہی لفظ خالی (ویسے تو لفظ خالی اردو کے محاورے میں گھس پٹ گیا ہے اور ہر کس و ناکس کے استعمال میں ہے لیکن پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون کے عنوان میں اس لفظ کو عامیانہ معنی میں استعمال کیا ہی نہیں ہے) یعنی خالی=شونیہ ہے۔ اس مضمون سے ماخوذ مندرجہ ذیل عبارت پڑھیں:

> ''یہاں بہت سوں کو 'بُو' کا ذکر بے محل لگے گا، کیونکہ یہاں نہ تو کوئی کسبی ہے، نہ ہی نجات کا کوئی پہلو ہے۔ دیکھا جائے تو گناہ اور ثواب اور سزا و جزا کا بھی کوئی مسئلہ نہیں۔ اوپر منٹو کے بعض افسانوں کے مختلف کرداروں اور ان کے مختلف رویوں کا ذکر کیا گیا جن کو 'آواز' کہا گیا۔ گھاٹن عورت پوری کہانی میں شاید ایک لفظ بھی نہیں بولتی، فقط جب بارش میں شرابور چولی کی گانٹھ اس سے نہیں کھلتی تو وہ منھ ہی منھ میں مراٹھی میں بڑبڑاتی ہے۔ پوری کہانی میں سوائے اس ایک لفظ کے خاموشی اور سناٹا ہے اور یہ خاموشی اور سناٹا اور گھاٹن کا خاموش وجود وہ 'آواز' ہے جو کہانی میں گہری معنویت قائم کرتی ہے۔ اس کہانی کو موسموں کے آنے جانے، بارش کی بوندوں کے گرنے اور دھرتی کی پیاسی کوکھ کے بھیگنے، یا

پرش اور پراکرتی کے ملاپ کی تعبیر کے طور پر بھی پڑھا جاسکتا ہے اور اس میں عجیب سریت اور وارفتگی ہے۔........اس کہانی کو جنسی تلذذ کی کہانی کے طور پر پڑھنا منٹو کی توہین کرتا ہے۔ پوری کہانی میں گھاٹن کا تصور جسمانی کم اور ارتفاعی زیادہ ہے۔''(33)

مذکورہ بالا عبارت میں گھاٹن لڑکی کا کچھ نہ بولنا بے لفظی کی حالت میں نظر آنا ہی اس متن میں معنی کی گہری تہوں کو پیدا کرتا ہے۔ دراصل پروفیسر نارنگ کے خموشی سے متعلق نکات کی معنویت تب سمجھ میں آتی ہے جب ہم خموشی کی جہتوں پر غور کرتے ہیں۔ دراصل یہ تخلیقی زبان کا جوہر ہے اس حوالے سے مولانا رومی کو بھی پڑھا جاسکتا ہے۔

دیکھا جائے تو خموشی کی زبان ایک سماجی ساخت بھی ہے۔نماز کے درمیان خموشی، جنازے میں خموشی واقعتاً خموشی نہیں ہے بلکہ خدا سے ہم کلام ہونا ہے۔خموشی کو خدا کی پہلی زبان قرار دیا گیا ہے۔اسی لیے جب ہم بدھ کی خموشی یا مون کے اسرار کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ گرہ اور کھل کر سامنے آجاتی ہے۔یہاں یہ جان لینے کی ضرورت ہے کہ حقیقت اور خموشی کے درمیان ایک گہرا رشتہ ہے۔ بودھی روایت میں خموشی، معنویت اور آزادی سے بھرپور ہے۔

یہی وجہ ہے کہ وہ بیدل ہوں یا غالب یا غالب پر کام کرنے والے پروفیسر نارنگ، سوچنے کے اس طور اور شرف انسانی کے جوہر کو ہم عصر صورتحال اور ان کے زوال کے خلاف احتجاج کا ایک قرینہ قرار دیتے ہیں۔اس سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی جڑوں کی طرف یعنی ماضی میں غوطہ کیوں لگایا ہے؟ اور غالب کے متن سے موتیوں کو باہر لانے پر کیوں مجبور ہوئے ہیں؟ ہم خواہ مخواہ کے اِگو میں ہمیشہ مبتلا رہتے ہیں جبکہ ہر شئے اندر سے خالی ہے تو یہ اِگو بھی ایک بھرم ہے،اس کا وجود ہی نہیں۔ہم زبان کے نام پر انسانوں کی زبان کاٹنے لگتے ہیں۔مذہب کے نام پر قتل عام کرتے ہیں۔ جلی ہوئی لاشوں کا انبار لگاتے ہیں۔ کتاب کے اخیر میں پروفیسر نارنگ نے 'اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات' میں لکھا ہے کہ:

''نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت،تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کی جدلیاتی تخلیقیت کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا

اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔''(34)

اور ساتھ ہی انھوں نے اپنے غیر روایتی مطالعے کی سعی پر بھی آج کے تناظر میں روشنی کچھ اس طرح ڈالی ہے:

''آج کے منظرنامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ خونریزی کے بعد Zionism صیہونیت اوراس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات، فاشزم،نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں جو حقانیت کی اپنی اپنی اجارہ داری،عصبیت اور برتری کے نام پر لاکھوں کروڑوں بے گناہوں اورمعصوموں کا خون بہانے کو جائز سمجھتی ہیں۔... اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی وسیع المشربی اور آزادگی وکشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔''(35)

آج ہم سب اس آزادی اور شرف انسانی کی بحالی کی ضرورت کو محسوس کررہے ہیں جسے صدیوں پہلے بیدل اور غالب نے انسانیت کا جوہر قرار دیا تھا۔آج الفاظ بے معنی بے رس شور میں بدل چکے ہیں۔ جذبات، خلوص، وفا، ایثار یعنی لگاؤ سے عاری الفاظ کا ایک شور بے ہنگم ہمارے چاروں طرف ماحول کو لرزہ براندام کررہا ہے کہ آج کی دنیا خارج محض کی دنیا بن چکی ہے۔اس نے داخلی دنیا کی قیمت پر خارج کی چکاچوندھ کو خرید لیا ہے۔ ایسے میں انسانیت کے شرف کو حاشیے سے مرکز میں لانے کا عمل کیا بیدل، غالب اور ہمارے زمینی فلسفہ اور تہذیبی وجدان کا کلامیہ نہیں؟ پروفیسر نارنگ کی اس زندہ کتاب نے ہمیں یہ سمجھایا ہے کہ باہر کی دنیا چاہے جتنی بھی اہم کیوں نہ نظر آئے زندگی کا جوہر یا اصلی ہیرا بے لوثی میں ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالب کی نئی باریک بین قرات سے تمام حقائق کو گہری معلومات کی روشنی میں ہزاروں سال پرمبنی ہندستانی دانشوری کی تحقیق اور چھان پھٹک کے بعد سب کے سامنے رکھا ہے۔ سبک ہندی اور بیدل ہی غالب کی غیر روایتی شعریات کا Fountain Head ہیں نیز حقیقت سے متعلق یا معنی سے متعلق شعریات کا منبع جدلیاتی فکر ہے جہاں حقیقت کے ہر رخ کو نظر میں رکھنے کا کشادہ رویہ ملتا ہے۔دراصل غالب نے اسے

آزادگی، کشادگی اور تکثیریت کے سروں میں ایسا ڈھالا ہے کہ جس کی نظیر نہیں ملتی۔ یہ نظر جو کھلے پن اور شمولیت نیز تخلیقیت کے جشن جاریہ کا نور بکھیر رہی ہے، اسی نور کی دنیا میں پروفیسر نارنگ نے اپنے قارئین کو اپنے جادوئی قلم سے کھینچ لیا ہے اور بتایا ہے کہ ہم غالب کے متن کو اپنے باطنی وجدان اور زندہ تخلیقی احساس کی آنکھوں سے ہی پڑھ سکتے ہیں اور آگہی اور مسرت کی ایک ایسی دنیا میں جا سکتے ہیں جس کی تشکیل بیدل اور غالب نے کی ہے۔ لیکن اس انتہائی مشکل بازیافت کا ناقابل فراموش کارنامہ اردو کے ایک جید نقاد اور دانشور گوپی چند نارنگ نے کیا ہے جس سے ایک نیا غالب سب کے سامنے آگیا ہے۔

مصادر

(1) Harold Bloom,The Anxiety of influence,1973

(2) گوپی چند نارنگ، 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 13,14

(3) انتظار حسین، غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات، پاکستانی ایڈیشن کا دیباچہ

(4) مکتوب، افتخار عارف، بنام: اشفاق حسین، مورخہ 8 جولائی 2013

(5) The Hindu, Friday Review, by Shafe Kidwai on (August-2,2013) Ghalib Revisited

(6) عہد نامہ، رانچی، مدیر: ڈاکٹر سرور ساجد، جلد 16، 17، شمارہ 36، 37، اکتوبر 2013 تا مارچ 2014، مضمون: الہامی تخلیق کی خیال افروز تفہیم، مشتاق صدف، ص 46

(7) گوپی چند نارنگ، 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 474

(8) ایضاً، ص 468

(9) ایضاً، گوپی چند نارنگ، غالب، ص 73

(10) ایضاً، ص 113

(11) ایضاً، ص 77

(12) گوپی چند نارنگ، 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 83

(13) ایضاً، ص 626

(14) ڈاکٹر بدری ناتھ سنگھ، بھارتیہ درشن، اسٹوڈنٹ فرینڈ اینڈ کمپنی، ہندو وشوودیالیہ مارگ، وارانسی، 1973، چترتھ سنسکرن، ص 260

(15) گوپی چند نارنگ، 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 91

(16) Fabio Gironi Journal of Indian Philosophy and Religion vol.15(2012), ص 15، دیکھیں

www.academia.edu

(17) ایضاً، ص 36

(18) گوپی چند نارنگ، 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 196

(19) گوپی چند نارنگ، 'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، ساہتیہ اکادمی، 2013، ص 136,137

(20) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص 228,229

(21) گوپی چند نارنگ، غالب، ایضاً، ص 200

(22) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 267

(23) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 41

(24) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 258

(25) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 423

(26) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 347

(27) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 366

(28) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 415, 416

(29) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 515 تا 518

(30) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 315

(31) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 327,328

(32) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 465,466

(33) گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2009، ص 87, 88

(34) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 566

(35) گوپی چند نارنگ، غالب، ص 25

○

مشتاق صدف

الہامی تخلیق کی خیال افروز تفہیم

غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات

عہد ساز شاعر غالب پر عہد ساز نقاد گوپی چند نارنگ کی کتاب 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' ایک عہد ساز کتاب ہے۔ حالی کی 'یادگارِ غالب' کے بعد ایسی چشم کشا اور خیال افروز کتاب پہلے کبھی نہیں لکھی گئی۔ غالب کے تعلق سے جتنی بھی تحریریں اب تک ہمارے سامنے آئی ہیں ان سب میں منفرد اور یگانہ تحریر گوپی چند نارنگ کی ہے۔ انھوں نے غالب شناسی اور غالب فہمی کے ساتھ غالب سے متعلق متعدد غلط فہمیوں کو اپنی باریک بیں فکر ونظر اور مجتہدانہ فہم وفراست سے اجاگر کیا ہے۔ غالب شعریات کے بہت سے مباحث کو subvert کیا ہے اور نئے سوال قائم کیے ہیں۔ غالب کی رنگا رنگ اور بو قلموں شاعری کی تمام جہتوں اور سطحوں کو سمیٹنا کبھی آسان کام نہیں سمجھا گیا، لیکن اس مشکل ترین کام کو بھی گوپی چند نارنگ نے آسان کر دکھایا ہے۔ انھوں نے اپنے تجزیاتی اور اشاریاتی مطالعے سے بہت سی لاینحل گتھیوں کو سلجھایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے بعض متون چاک کی طرح گردش میں آکر اپنی نئی تعبیر پیش کرنے لگتے ہیں۔

یہ گوپی چند نارنگ کی جادوئی تخلیقی فہم اور مدلل تنقید کا نتیجہ ہے کہ غالب پہلی بار اپنے متناقضانہ اور جدلیاتی حرکیات کے کرشمے کے ساتھ ہمارے سامنے نمودار ہوتے ہیں اور زندگی کے بھید بھرے سنگیت کو اپنی آزادیٔ کلی اور کشادگیِ قلب ونظر سے بیان کرتے نظر آتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کی یہ کتاب غالب شناسی کی نئی گزرگاہوں کو روشن کرتی ہے۔ فکر و نظر کے نئے نئے در وا کرتی ہے۔ کلام غالب کی قرات کو نئی وسعت بخشتی ہے۔ ان کی معنی آفرینی کو نئی معنویت عطا کرتی ہے اور جدلیاتی ڈسکورس کی نئی طرفوں کو کھولتی بھی ہے۔ اسی

طرح غالب کی ریڈیکل آزادگی و کشادگی اور خیال بندی کی تہہ در تہہ معنویت کو نئی آنچ دیتی ہے۔ غالب کی مشکل پسندی اور دقیقہ سنجی کو آسان بناتی ہے۔ نیز متنِ غالب کی نئی تعبیرات پیش کرتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہندوستان کے فلسفیانہ تہذیبی وجدان اور اس کی قدیمی تہذیبی جڑوں پر ہونے والے مباحث کو تقویت پہنچاتی ہے۔ بیدل جیسے عہد ساز شاعر کی سریت اور اس کی بے صدا گفتگو کے ساتھ دانش ہند و فکر و فلسفہ سے ان کی گہری وابستگی کو بھی روشن کرتی ہے اور جس سے غالب شعریات کی معنیاتی تکثیریت اور رنگارنگی اجاگر ہوتی ہے۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب خواجہ الطاف حسین حالی، عبدالرحمٰن بجنوری، مالک رام، مسعود حسن رضوی ادیب، قاضی عبدالودود، حمید احمد خان، فرمان فتح پوری، نذیر احمد، نظم طباطبائی، حسرت موہانی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، نیاز فتح پوری، شیخ محمد اکرام، مفتی محمد انوارالحق، عبدالطیف، اختر رائے پوری، خورشید الاسلام، پری گارنا، مجنوں گورکھپوری، یوسف حسین خاں، سلیم احمد، رالف رسل، نثار احمد فاروقی، کالی داس گپتا رضا، وارث کرمانی، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، ظ انصاری، باقر مہدی اور شمس الرحمٰن فاروقی جیسے اہم غالب شناسوں کے غالب کو ایک نئے غالب کی شکل دے کر ہمارے روبرو پیش کرتی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں غالب کے متن پر ایسی باریک بیں نظر ڈالی ہے اور ایسے ایسے فکر انگیز سوالات قائم کیے ہیں کہ غالب کی تخلیقی سگنفائر کی معنویت ہی بدل جاتی ہے اور جس غالب کو اب تک دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی گئی اس غالب تک انھوں نے رسائی حاصل کی ہے۔ گویا نئے غالب پرانے غالب سے اس قدر مختلف ہیں کہ ایسا لگتا ہے جیسے اصل غالب وہ نہیں جو آج تک سمجھے گئے بلکہ اصل غالب تو وہ ہیں جس کی دریافت پروفیسر نارنگ نے کی ہے۔ یہی غالب ہمارے مابعد جدید ذہن و مزاج سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کتاب میں غالب کی شعری گرامر پر ایسی فکر انگیز بحث کی گئی ہے کہ غالب کی مجتہدانہ فکر کی آزادی ہر طرح کی جکڑ بندی، ادعائیت اور جبر کی زنجیروں کو توڑتی دکھائی دیتی ہے۔ نئے غالب اور پرانے غالب کے فرق کو یہاں سمجھنا ہوگا تبھی ہم

اصل غالب کو اچھی طرح سمجھ سکیں گے اور دیکھ سکیں گے۔

کتنے طرح کے غالب:

- کلاسیکیت پرستوں کے غالب
- رومانیت پرستوں کے غالب
- ترقی پسندوں کے غالب
- جدیدیت پسندوں کے غالب

ابھی تک مذکورہ شکلوں میں ہی غالب نظر آئے تھے لیکن جس غالب کی تلاش پروفیسر نارنگ نے کی ہے، دراصل وہ کسی مخصوص نظریہ سے وابستہ غالب نہیں بلکہ ہم سب کے غالب ہیں۔ یہ غالب کسی مخصوص فکر و فلسفہ میں محدود رہنے والے غالب نہیں، اور نہ ہی یہ غالب کلیت پسند، جبر پسند اور ادعائیت پسند ہی ہیں بلکہ یہ تو گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج ہونے والے غالب ہیں، آزادی و وارفتگی سے گہری وابستگی رکھنے والے غالب ہیں، یہ تحسین آمیز، تغیر پسند اور تازہ کار غالب ہیں۔ معنیاتی تکثیریت اور رنگا رنگی کے قائل غالب ہیں۔ جدلیاتی افتاد و نہاد آسا غالب ہیں، نئے چیلنجز اور نئی مبارزت کے مقابل کھڑے رہنے والے غالب ہیں۔ اس غالب کو پروفیسر نارنگ نے نہ صرف دانش ہند و فکر و فلسفہ سے بیدل کے گہرے لگاؤ پر اپنی تفہیم سے ڈھونڈھ نکالا ہے بلکہ سبک ہندی کی شعریات پر اپنی گہری تنقیدی فکر و نظر سے دریافت کی ہے۔ ہندوستان کے مقامی، تہذیبی وجدان اور قدیم جدلیاتی فکر و فلسفہ پر اپنے مدلل تجزیے سے روشنی میں لایا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ غالب بخطِ غالب اور متداول دیوان کے متون کے معروضی مطالعہ سے ہمارے روبرو پیش کیا ہے۔ اس غالب کو انھوں نے اکیسویں صدی کے مختلف النوع چیلنجز کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ اس غالب کو جو فقیروں کا بھیس بنا کر تماشائے اہل کرم دیکھتا تھا، اس کا ذکر تو ہم نے بارہا سنا تھا لیکن اسے کبھی دیکھا نہیں تھا، اسے پوری طرح سمجھا نہیں تھا لیکن پروفیسر نارنگ نے اس غالب سے ہمیں ملوایا ہے۔ چند جملوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے پہلی بار عندلیب گلشن نا آفریدہ شاعر سے ہماری ملاقات

کروائی ہے۔ پہلی بار مابعد جدید ذہن و مزاج سے ہم آہنگ غالب سے روشناس کروایا ہے اور پہلی بار ہی نئی جدلیاتی فکر کے حامل غالب اور نشاطِ زیست کے قائل غالب سے روبرو کرایا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے دنیائے ادب میں پہلی بار ہی تغیر و تبدل، انحراف، اجتہاد اور آزادی و کشادگی کے حامی غالب کو ہمارے سامنے لایا ہے۔ بلکہ پہلی بار ہی مقتدارت، آمریت اور تنگ نظری اور تحدید کے خلاف برسرِ پیکار اصل غالب کی تلاش کی ہے۔ کلاسیکی نواز غالب، رومان پرور غالب، ترقی پسند غالب اور جدیدیت پسند غالب تو مل جاتے ہیں لیکن پروفیسر نارنگ جس غالب کی جستجو میں کامیاب ہوئے ہیں دراصل یہ وہ غالب ہیں جس کی دوسری کوئی نظیر نہیں ملتی۔ پرانے غالب کی تعبیریں اپنے اپنے حساب سے لوگوں نے پیش کی تھیں لیکن پروفیسر نارنگ نے غالب کی جو تعبیریں وضع کی ہیں وہ پوری انسانیت اور کائنات سے ہم آمیز معلوم ہوتی ہیں۔

دراصل اس کتاب سے دو نئی ادبی شخصیتوں کا انکشاف ہوتا ہے۔ ایک نئے غالب اور دوسرے خود نئے گوپی چند نارنگ۔ اگر ہماری ملاقات نئے غالب سے ہوتی ہے تو نئے گوپی چند نارنگ سے بھی ہوتی ہے۔ اب تک ہم نے ایک ممتاز تھیوری ساز، فکشن ساز، محقق، نقاد اور ماہرِ لسانیات نارنگ کو دیکھا تھا، غالب شناس نارنگ کو اس سے پہلے ہم نے نہیں دیکھا۔ آج بجنوری زندہ ہوتے اور گوپی چند نارنگ کی یہ کتاب ان کی نظر سے گزرتی تو انھیں یہ کہنا پڑتا کہ الہامی تخلیق پر خیال افروز تفہیم کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر جاتا ہے۔ یعنی 'دیوان غالب' اگر الہامی تخلیق ہے تو 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' اس کی خیال افروز تفہیم ہے۔

غالب تنقید پر مختلف تحریروں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کے تعلق سے کوئی ایسا پہلو نہیں بچا جس پر کام کرنے سے رہ گیا ہو۔ تحقیق و تنقید کے شہسواروں نے 'غالب کی حسن کاری'، 'دقیقہ سنجی'، 'دور رسی'، 'حسن و نشاط'، 'کیف و سرور'، 'نیرنگِ نظر'، 'فکری طلسمات'، 'جمالیاتی کشش'، 'سحرِ چشم' گویا ہر پہلو پر لکھا جا چکا ہے۔ غالب کی طرفگیِ خیالات اور جدت و ندرتِ مضامین کو غالب تنقید بار بار دہراتی رہی ہے۔ ان کی شاعری میں

'مضمون آفرینی'، 'خیال بندی'، 'تمثیل نگاری'، 'استعارہ سازی و تشبیہ کاری'، 'نکتہ رسی'، 'تیز نگاہی'، 'نادرہ کاری'، 'بذلہ سنجی و شوخی و ظرافت' اور 'جدت اسلوب' پر ہمیشہ گفتگو ہوتی رہی ہے۔ غالب کی ایک ایک شعری ادا حیطۂ تحریر میں آ چکی ہے۔ تبھی تو غالب ہر رنگ میں دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ رنگ جسے ہم آسانی سے محسوس کر لیتے ہیں۔ لیکن ان کی اصل شناخت یہ ہے کہ وہ معلوم رنگ میں بھی نامعلوم رنگ کے شاعر نظر آتے ہیں اور اس رنگ سے پروفیسر نارنگ نے ہمیں متعارف کروایا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالب تنقید کی اصل حقیقت اور غالب شعریات کی جدلیات کو ایک لوک کہانی کا سہارا لے کر بڑے خوبصورت انداز میں ہمیں سمجھایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ایک پرانی لوک کہانی ہے کہ ایک بڑھیا رات کے وقت چوک پر کچھ ڈھونڈھ رہی تھی۔ کسی نے پوچھا اماں کیا ڈھونڈھ رہی ہو۔ کہنے لگی گھر کی چابیاں کھوگئی ہیں ان کو ڈھونڈھ رہی ہوں۔ اس نے کہا، چابیاں کہاں کھوئی ہیں۔ بڑھیا نے کہا گھر میں لیکن وہاں اندھیرا ہے کچھ سُجھائی نہیں دیتا، یہاں روشنی میں ڈھونڈھ رہی ہوں۔ غالب تنقید کا سارا معاملہ یہی ہے۔ بالعموم غالب کو ہم وہاں ڈھونڈھتے ہیں جہاں روشنی ہے، جہاں سب معلوم ہے۔ غالب شعریات میں سب کچھ روشنی میں ہو ایسا نہیں ہے۔'' (ص 14)

غالب کے تعلق سے سب سے عمدہ کتاب 'یادگار غالب' کو سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ غالب کی شاعرانہ خصوصیات کی ہر خصوصیت اسی راہ سے منور ہوتی ہے۔ لیکن اس ایک سچ کے آنے میں (جس کی وضاحت پروفیسر نارنگ نے کی ہے) غالب کو ایک صدی انتظار کرنا پڑا کہ ان کا رشتہ ہندستانی جڑوں سے بہت گہرا ہے۔ اب یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ پروفیسر نارنگ کی کتاب سے فکر وفہم کے بہت سارے چراغ روشن ہوتے ہیں۔ کیونکہ ان کی یہ تصنیف نہ صرف دوسرے غالب شناسوں سے بلکہ حالی کے کام سے بھی منفرد ہے۔ 'یادگار غالب' پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے حالی کے کام سے اپنے کام کو مختلف قرار دیا ہے اور اس کی انفرادیت کو کچھ اس طرح سے بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''یادگار میں غالب پر تنقید قائم کرتے ہوئے حالی نے بجاطور پر سب سے زیادہ

زور 'طرفگیِ خیالات' اور 'جدت و ندرت مضامین' پر دیا ہے جسے ایک زمانے نے تسلیم کیا ہے اور جسے بعد کی غالب تنقید برابر دہراتی آئی ہے۔ حالی نے مرزا کے اشعار سے بحث کرتے ہوئے کہیں مضمون آفرینی کی داد دی ہے، کہیں خیال بندی کی، کہیں تمثیل نگاری کی، کہیں نزاکتِ خیالی و طرفگیِ بیان کی، کہیں استعارہ سازی و تشبیہ کاری کی، کہیں نکتہ رسی، تیز نگاہی، بذلہ سنجی و شوخی و ظرافت کی، تو کہیں ندرت و جدت و اسلوب و ادا کی۔ بیشک یہ سب شعری لوازم، نیز ان جیسے دیگر کئی لوازم غالب کی معنی آفرینی و حسن کاری کی شعری گرامر کے ارکانِ اساسی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ یہ سب بہت خوب ہے۔ مگر اس پر نظر رکھتے ہوئے اور حالی کی آرا سے استنباط کرتے ہوئے ہماری سعی و جستجو اس سے ذرا ہٹ کر ہے اور ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ ان رسومیاتِ شعری کے پسِ پشت کیا کوئی اضطراری و لاشعوری حرکی تخلیقی عنصر یا افتادِ ذہنی ایسی بھی ہے، یا دوسرے لفظوں میں کوئی ناگزیر شعری یا بدیعی منطق ایسی بھی ہے جو غالب کی نادرہ کاری یا طرفگیِ خیال کی تخلیقیت میں تہ نشیں طور پر اکثر و بیشتر کارگر رہتی ہے اور غالب کے جملہ تخلیقی شعری عمل کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ حالی یہ تو کہتے ہیں کہ خیال نیا اور اچھوتا ہے، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غالب کے یہاں خیال نیا اور اچھوتا کیسے بنتا ہے، یا غالب کے یہاں پہلے سے چلے آرہے مضمون سے نیا اور اچھوتا مضمون (مضمون آفرینی) یا معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال بندی) یا اس کا کوئی اچھوتا، ان دیکھا، انوکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے جو معنی کے عرصہ کو برقیا دیتا ہے یا نئے معنی کی وہ چکاچوند پیدا کرتا ہے جسے عرفِ عام میں سابقہ تنقید 'طرفگیِ خیال' یا 'ندرت و جدت مضامین' سے منسوب کرتی آئی ہے۔

غالب کی غیر معمولی تخلیقی اپج کی داد دیتے ہوئے حالی اس کے لاشعوری رشتوں کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں، لیکن وہ اس بھید کو زیادہ کھولنا نہیں چاہتے کہ غالب کا ذہن اس طور پر ہی کارگر کیوں ہوتا ہے، یعنی وہ کیا اضطراری کیفیت یا لاشعوری افتادِ ذہنی ہے جو شاعر کے ارادے اور اختیار سے ورا ہے۔''
(ص 15-16)

دراصل پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ان تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے جسے حالی نے تشنہ چھوڑ دیا تھا۔

حالی نے بیدل کو نظر انداز کیا۔ شبلی نے بھی بیدل کو کوئی اہمیت نہیں دی اور شعر العجم میں ان کا ذکر تک نہیں کیا۔ آزاد نے بھی انھیں خاطر میں نہیں لایا۔ ان شخصیتوں نے اگر بیدل کا ذکر کیا بھی تو منفی انداز میں۔ بلکہ ان تینوں افراد نے بیدل کو کبھی نہیں گردانا جبکہ غالب کے یہاں بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیال ان کے لاشعور کا حصہ ہے۔ اور یہ ان کا متناقضانہ رویہ ہے۔ غالب کی شاعری کی بہت سی گتھیاں ایسی ہیں جن کو ابھی تک ہماری غالب تنقید سلجھانے میں ناکام رہی ہے لیکن پروفیسر نارنگ نے بہت ساری ان دیکھی گتھیوں کو فقط سلجھایا ہی نہیں، سنوارا بھی ہے۔ پروفیسر نارنگ اس کی وضاحت کچھ اس طرح سے کرتے ہیں:

> ''حالی جس شعریاتی انقلاب کا ذکر کرتے ہیں جو فارسی غزل میں ہندوستان میں ظہور پذیر ہوا، وہاں حالی بیدل کا نام نہیں لیتے، کیونکہ بیدل اس وقت تک بوجوہ نہ صرف پیش منظر میں نہیں تھے بلکہ مطعون تھے۔ شبلی نے بھی شعرالعجم سے بیدل کو باہر رکھا تھا۔ حالی ہوں، شبلی یا آزاد جہاں جہاں انھوں نے بیدل کا ذکر کیا ہے، بطور تحسین نہیں ہے، ہرچند کہ یہ تینوں تاریخ نویسی اور تحسین کاری میں اپنے اپنے طور پر سبکِ ہندی کے شعریاتی ارتقا اور بلوغ کا دفاع کررہے تھے۔ خود غالب کا بہار ایجادیِ بیدل پر جان چھڑکنا اور پھر بیدل سے اپنی برأت کا اعلان کرنا، اور اس سب کے باوجود بیدل کی تجریدیت اور پیچیدہ خیالی سے زندگی بھر پیچھا نہ چھڑا سکنا کہ وہ ان کے لاشعوری imprint کا حصہ تھی، یہ سب اچھا خاصا متناقضانہ ہے۔ شعوری و لاشعوری اثرات کا پراسرار کھیل کیا کیا نفسیاتی گرہیں اور پیچیدگیاں پیدا کرتا اور نیرنگِ نظر دکھاتا ہے، غالب کی شخصیت اور تخلیقی عمل میں ایسے کئی بے رحم عناصر متقاطعانہ طور پر crisscross کرتے ہیں جن گتھیوں کو ہنوز پوری طرح نہیں کھولا گیا۔ اس ضمن میں بہت سے عناصر بظاہر متنائی معلوم ہوتے ہیں لیکن غالب کی جدلیاتی ذہنی ساخت، افتاد و نہاد،

اور بیدل و سبک ہندی کی لاشعوری جڑوں پر نظر رکھی جائے تو کچھ سوال اتنے
لاینحل نہیں رہتے اور کچھ گرہیں غور و تامل سے دیر سویر کھلنے لگتی ہیں۔"

(ص 17)

گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں بیدل شناسی اور سبکِ ہندی کی شعریاتی جہات پر جو روشنی ڈالی ہے اس سے غالب کی فکر و تخلیق کے جوہر خاص جدلیاتی حرکیات کا پتہ چلتا ہے۔ دراصل جدلیاتی فکر ہی غالب کی پوری شاعری میں تہہ نشیں دکھائی دیتی ہے۔ اس جدلیاتی ذہنی ساخت کے بغیر غالب کے "چراغانِ معنیٰ" اور "طرفگی بدیع گوئی" کا کوئی بھی تفاعل ناممکن ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالب کی شاعری میں بے صدا خاموشی کی زبان کا سہارا لے کر ذہن و شعور سے ماورا خیالات کو اجاگر کیا ہے۔ غالب کا تخلیقی تجربہ اس قدر گہرا ہے کہ عام زبان سے اس کی ترسیل ناممکن ہو جاتی ہے۔ اس کتاب کی خوبی یہ بھی ہے کہ کلام غالب میں جہاں ہمارے بعض نقادوں اور شارحین کو فقط سراب نظر آتا ہے وہاں پروفیسر نارنگ کی خیال افروز نئی تفہیم سے ایک سرچشمہ پھوٹتا دکھائی دیتا ہے۔ خاطر نشان ہو ان کا یہ اقتباس، جس سے ان کی تخلیقی زبان اور ذہن و شعور کے گہرے سمندر کا احساس بھی ہوتا ہے:

"غالب کئی بار اس مقام پر ملتے ہیں جہاں عام زبان میں گفتگو کرنا محال ہے، یا جہاں آبگینہ تندی صہبا سے پگھلنے لگتا ہے۔ عام زبان تعینات و ثنویت کی شکار ہے۔ غالب اپنے ارضی احساسات و کیفیات کی واردات میں اس سے ماورا ہونا چاہتے ہیں، یعنی state of no mind بالخصوص نسخۂ حمیدیہ میں بہت سا کلام ایسا ہے اور بعد میں بھی جو کسی ایسے تجربہ کی تہہ لیتا ہے جو ذہن و شعور سے آگے کی بات ہے۔ عام زبان روزمرہ تجربے کی ترسیل پر بھی پوری طرح قادر نہیں ہوسکتی تو ذہن و شعور سے آگے کی بات کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ غرابت یا (عرفِ عام میں) بے معنویت یا بے صدا خاموشی کی زبان ہے۔ غالب اکثر و بیشتر تخلیقی تجربہ کے استغراق کی اس وادی میں ملتے ہیں جہاں آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا بھی دکھائی نہیں دیتا اور پورا آکاش باطن کی جھیل میں

جھانکنے لگتا ہے۔ جہاں سے فہمِ عامّہ کا تکلم قریب قریب ناممکن ہوجاتا ہے، یا جہاں عام زبان کے پر جلنے لگتے ہیں۔ سوچنے کا مقام ہے کہ کیا غالب کی شاعری بے صدا خاموشی کی بے لوث زبان کی بحالی کی شاعری نہیں؟ کیا آج کا انسان فاشسٹی تعینات کے تحکمانہ غلبہ یا صارفیت یا افادہ پرستی کی یلغار میں خاموشی کی زبان کو بھول نہیں گیا ہے۔ انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان گویا کہیں کھو گئی ہے۔ غالب کی شاعری اس خاموشی کی زبان یا شرفِ انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان کی بحالی کی سعی کا درجہ رکھتی ہے۔''

(ص 19-18)

اپنی مذکورہ تحریر سے پروفیسر نارنگ نے غالب کی زبان اور تخلیقی تجربہ کی بات کی ہے جس میں غالب کو ان کے ذہن وشعور سے آگے اور ان کے ارضی احساسات و کیفیات سے ماورا ہوکر سوچا جا سکتا ہے اور وہ اس لیے کہ ان کا تخلیقی تجربہ عام نہیں ہے۔ غالب کے بعض ایسے بھی اشعار ہیں جن کو ہمارے نقادوں نے مٹی سمجھ کر چھونے کی کوشش نہیں کی لیکن پروفیسر نارنگ نے اس مٹی کو چھوکر اسے سونا بنا دیا ہے۔ انھوں نے کلامِ غالب سے ایسے ایسے معانی نکالے ہیں اور ایسے ایسے نتائج اخذ کیے ہیں کہ کسی بھی قاری کو حیرانی ہو سکتی ہے۔ جس خاموشی کی زبان کو آج کے انسان نے فراموش کر دیا ہے اس کو انھوں نے طاقت گویائی عطا کی ہے۔ نیز بے صدا خاموشی کی زبان کو زندہ کر دیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنی اس تصنیف میں ''جدلیاتی گردش'' کو غالب کی شاعری کا ایک جوہر خاص بتایا ہے۔ اور اس کا سراغ 'سبک ہندی' سے لگایا ہے۔ بیدل کی سریت میں بھی اس کا عکس ہونے کا اظہار کیا ہے۔ اور اس کے لاشعوری سوتے کی تلاش کرنے کے لیے 'سبک ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں' اور 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' کے عنوانات سے دو الگ سے ابواب قائم کیے ہیں اور جن میں سلوک وتصوف اور بیدل، سخن اور वाक्य کے ذیلی عنوانات بھی ہیں۔ انھوں نے اس کتاب میں جدلیاتی نفی کے فکر و فلسفہ کے غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل کو بودھ فکر و فلسفہ سے جوڑا ہے اور بودھی فکر (شونیتا) کی وضاحت کچھ اس طرح سے کی ہے کہ ذہن و دل میں ایک الگ تصویر

ابھرنے لگتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یوں تو جدلیاتِ نفی کے فکر و فلسفہ کا قدیم ترین سرا اپنشدوں تک پہنچتا ہے لیکن یہ ماورائی فکر ہے جو بعد کے وجودی اور متصوفانہ پیرایوں میں بھی روپ بدل بدل کر منتقل ہوتی رہی ہے۔ اس کی یکسر بے لوث، منزہ، غیر ماورائی اور غیر وجودی شکل فقط بودھی فکر و فلسفہ میں ملتی ہے جس کے اثرات چینی جاپانی روایت تک چلے گئے ہیں۔ ان کا سب سے بڑا سرچشمۂ فیضان بودھی فکر (= شُونیہ تا) ہے جو بجنسہٖ نہ تو مذہبی ہے نہ ماورائی ہے نہ یہ کوئی گیان دھیان یا مسلک یا عقیدہ ہے۔ یہ فقط فکر کا ایک پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے، ہر ہر موقف، ہر مظہر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد ور رد کرنے کا، یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔ چونکہ دکھائی دینے والی حقیقت فقط اتنی یا وہی نہیں ہے جو وہ نظر آتی ہے۔ کائنات ایک متناقضہ ہے جس میں ہر ہر شئے اپنے غیر سے قائم ہو رہی ہے، اور ہر شئے چونکہ قائم بالغیر ہے، اس لیے اصلیت سے عاری یعنی شونیہ ہے۔ گویا (شُونیہ تا) شونیتا بطور فکری طریق کا سب سے بڑا کام تعینات یا تصورات کی کثافت کو کاٹنا اور آلودگی کے زنگ کو دور کرنا ہے تاکہ تحدید کی دھند چھٹ جائے، طرفیں کھل جائیں اور آزادی و آگہی کا احساس گہرا ہو جو زندگی اور انسانیت کا سب سے بڑا شرف ہے۔ گویا بطور فکری طریق کار یہ صیقلِ آئینہ کے لگ بھگ مترادف ہے جو عبارت ہے آہنی آئینہ پر بار بار لکیر لگانے سے کہ زنگ یا کثافت کٹ جائے اور آئینۂ قلب چمکنے لگے تاکہ حقیقت کی جلوہ نمائی ہو۔ مگر روایتاً یہ طور ماورائی ہے جبکہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت اساس ہے۔ غالب کا منتہا عرفان نہیں انسان ہے۔ شونیتا غیر ماورائی اور اس حد تک بے لوث، منزہ اور علمیاتی ہے کہ یہ بطور سان کے ہے، سان کا کام دھار لگانا ہے کاٹنا نہیں۔ شونیتا تعینات کے رد ور رد یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شئے متناقضانہ ہے، خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔'' (ص 20-19)

یہ گوپی چند نارنگ ہی ہیں جنھوں نے 'شونیتا' کو بڑی آسانی سے ہمیں سمجھا دیا ہے ورنہ 'شونیتا' کو سمجھنا اتنا آسان کبھی نہیں رہا۔ ذیل کی ایک مثال سے انھوں نے 'شونیتا' کی

باریکیوں کو بڑی خوبصورتی سے سمجھانے کی سعی کی ہے۔ وہ رقم طراز ہیں :

''فرض کیجیے ایک شخص نے چوری کی ہے۔ ایک دوسرا شخص جس نے چور کو چوری کرتے نہیں دیکھا، وہاں سے گزرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''چور یہی شخص ہے'' اس لیے کہ وہ اُس شخص کو ناپسند کرتا ہے۔ پھر ایک اور شخص آتا ہے جس نے واقعتاً پہلے شخص کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے، وہ کہتا ہے کہ ''چور یہی شخص ہے۔'' دیکھا جائے تو پہلے اور دوسرے نے چوری کی واردات کے بارے میں ایک ہی بات کہی ہے کہ ''چور یہی شخص ہے'' لیکن دونوں کی سچائی میں جو فرق ہے، وہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ یعنی ایک شخص جھوٹ بول رہا ہے اور ظاہر کر رہا ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے، اور دوسرا شخص سچ بول رہا ہے کیونکہ اس نے چور کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ کسی سچ کو قائم کرنے میں یہی فرق سب سے بنیادی فرق ہے۔ اگر ہم اس فرق کو نگاہ میں رکھیں جو پہلے اور دوسرے شخص میں ہے تو ہم شونیتا (آگہی) اور اودیا (عدم آگہی) میں گرفتار عام آدمی کے فرق کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔'' (ص 89-87)

گوپی چند نارنگ نے اپنے گہرے مطالعے سے یہ ثابت کیا ہے کہ غالب کے کلام میں جو جدلیاتی نفی ہر جگہ موجود ہے اس کی نظیر کسی دوسری اور قدیم شاعری میں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ انھوں نے غالب کے ذہنی اور تخلیقی عمل کی تمام تہہ نشیں جہتوں، سطحوں اور پہلوؤں پر سے پردہ اٹھایا ہے اور اس کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ نیز ان کی شوخی و ظرافت میں بھی ان کے جدلیاتی ذہن کی کارکردگی کو ثابت کیا ہے۔

انھوں نے اپنی کتاب میں غالب کے متن شعر کی قرأت اور معنیاتی تجزیہ پر بھی اصرار کیا ہے۔ نسخۂ بھوپال بخطِ غالب پر پہلے گفتگو کی گئی ہے جس میں غالب کی انیس برس کی عمر کا کلام شامل ہے۔ انھوں نے غالب کی اس عمر کے کلام میں جدلیاتی حرکیات کے سُر کو کھنگالا ہے جس سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ غالب کے یہاں تغیر 19 برس کی عمر میں ہی آ گیا تھا نہ کہ 25 برس کی عمر میں جیسا کہ عام طور پر کہا اور سمجھا جاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے دانش ہند و فکر و فلسفہ سے بیدل کی گہری وابستگی، عرفان اور

دانش ہند، 'اوراقِ پژمردہ'، 'واردات اور دل گداختۂ'، 'واردات قلبی اور عشق ارضی'، 'دل گداختہ اور جدلیاتی نشان' کے ساتھ 'روایتِ اول بخطِ غالب اور جدلیاتی افتاد'، روایت دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ، متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد جیسے اہم پہلوؤں پر معروضی گفتگو سے غالب کے انفراد و امتیاز کو بیان کیا ہے۔ انھوں نے غالب کی 'جدلیاتی وضع'، 'شونیتا' اور 'شعریات' (جن سے بہت کم لوگوں کو واقفیت تھی) کے تعلق سے اپنے گہرے ضیا بار مطالعے کو نچوڑ کر رکھ دیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے 'اکیسویں صدی کا منظرنامہ اور غالب شعریات' پر بحث کرتے ہوئے یہ ثابت بھی کیا ہے کہ غالب اجارہ داری، تنگ نظری اور مقتدرات کے منکر ہیں اور تلاش و جستجو، تجسس اور تغیر کے راہنما ہیں۔ آزادگی و کشادگی اور انبساط و خوشی کے وہ داعی بھی ہیں۔

دراصل غالب کی جدلیاتی فکر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اگرچہ اس کی طرف اب تک کسی کی نگاہیں نہیں گئی تھیں۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کی 'شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج' پر گفتگو کرتے ہوئے غالب کو ان کے معاصرین سے بالکل منفرد اور یکتا شاعر قرار دیا ہے۔ اس تعلق سے یہ اقتباس دیکھیے:

> ''غالب نہ صرف پابستگی رسوم و قیود کو رد کرتے ہیں، وہ ہر اس عقیدہ، مسلک اور گروہ کے بھی خلاف ہیں جو صداقت کی کنجیاں اپنے پاس رکھتا ہے اور اپنی اور فقط اپنی حقانیت پر اصرار کرتا ہے۔ غالب نے ملتوں کے مٹنے اور اجزائے ایماں ہونے پر اصرار کیا تھا تو ان کی آواز اپنے وقت سے بہت آگے تھی۔ غالب نے اپنی نئی شعری گرامر اور اپنے تخلیقی سگنیفائر سے نہ صرف سابقہ تصورات پر ضرب لگائی، بلکہ انسان، خدا، کائنات، نشاط و غم، جنت و جہنم، سزا و جزا، گناہ و ثواب کے بارے میں بھی پہلے سے چلے آرہے تمام تعینات کو منقلب کردیا۔ یہ ایک انقلاب آفریں قدم تھا۔ غالب کے معاصرین اس کارنامہ کو سمجھ نہ سکتے تھے۔ غالب کا راستہ ریڈیکل کشادگی اور آزادی کا راستہ تھا۔ یہ تحدید، تنگ نظری اور ادعائیت کا راستہ نہیں تھا کہ سچائی کسی ایک نظام فکر، کسی ایک مسلک یا ایک عقیدے کی جاگیر نہیں، سچائی کی راہ سب کے لیے کھلی ہے۔'' (ص 26-25)

درحقیقت گوپی چند نارنگ نے جب اپنا خون پانی کیا ہوگا، اپنی روح کو مطالعے کی خوشبو سے پاکیزگی عطا کی ہوگی، سیم و زر سے دھلی ہوئی اپنی زبان میں فکر و فلسفہ کی آمیزش کی ہوگی تب جا کر یہ کتاب لکھی ہوگی۔ حالی کی تصنیف 'یادگارِ غالب' کو غالب شناسی کا نقطۂ آغاز قرار دیا جاتا ہے لیکن سچ بات تو یہ ہے کہ پروفیسر نارنگ کی اس بنیادی تنقیدی و تحقیقی کتاب کے مطالعے کے بغیر غالب کی شخصیت اور شاعری سے ہماری واقفیت واجبی سی رہتی۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جو ادبی تنقید و تحقیق اور افہام و تفہیم کے میدان میں ہر عہد کی ادبی نسل کی رہنمائی کرتی رہے گی۔ پروفیسر نارنگ جن کی مشرق و مغرب کی ادبیات پر گہری نظر ہے، یہ کتاب ان کی دس بارہ برسوں کی محنت شاقہ اور عرق ریزی کا ثمرہ ہے اور جو غالب شناسی کا ایک نیا سنگ میل ہے۔

ہمارے بعض غالب شناسوں نے غالب کے یہاں عشق پر عدم اعتماد اور عدم انسانیت کا اظہار کیا ہے مگر پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب کے مقدمہ میں ہی ''غالب کی انسانیت کی ازلی معصومیت اور بے لوثی کی زبان پر بھرپور'' روشنی ڈالی ہے اور ان کی شاعری کو ''خاموشی کی زبان یا شرفِ انسانی یا معصومیت کی ازلی زبان'' سے تعبیر کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے 'واردات قلبی اور عشق ارضی' کے عنوان سے لکھی گئی اپنی تحریر میں پری گارنا کا ایک اقتباس جو غالب کے کلام میں نورانی اور کربناک جذبۂ عشق کے حوالے سے ہے، نقل کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

> ''غالب کا کلام شدید نورانی اور کربناک جذبۂ عشق کے پیکرخیالی سے منور ہے۔ عشق کے مضمون سے ان کا ابتدائی اردو کلام بھرا ہوا ہے اور بعد کے اردو اور فارسی کلام میں بھی اس کی نوائے دردناک صاف سنائی دیتی ہے۔''
>
> (ص 278-277)

پروفیسر نارنگ نے ایک نہیں بلکہ غالب کے متعدد عشقیہ اشعار نقل کیے ہیں جن سے غالب کے یہاں عشق پر بھرپور اعتماد کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

''عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی
ہم کوئی ترکِ وفا کرتے ہیں
نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی
یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

یادِ روزے کہ نفس در گرہِ یارب تھا
نالۂ دل بہ کمر دامنِ قطعِ شب تھا
آخرِ کار گرفتارِ سرِ زلف ہوا
دلِ دیوانہ کہ وارستۂ ہر مذہب تھا

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو
کیجیے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو'

(ص 83-282)

غالب وہ نہیں ہیں جیسا سمجھا گیا یا سمجھانے کی سعی کی گئی ہے۔ غالب ایسے بھی نہیں ہیں کہ وہ ناسخ، بیدل وغیرہ کے اثرات کو قبول کریں اور ختم ہو جائیں۔ غالب تو غالب ہیں۔ وہ آمریت اور بلند آہنگی کے تمام حصار کو توڑتے ہیں اور اپنی شاعری سے انھیں بے دخل کر دیتے ہیں۔ غالب فکر و نظر کی آزادی کو روشن کرتے ہیں۔ غالب ہمیشہ آزادی، بوقلمونی، رنگارنگی اور تکثیریت کی بات کرتے ہیں۔ غالب صدیوں سے زندہ ہیں اور اپنے فکر و فلسفہ، معنی آفرینی، جدلیاتی حرکیات اور شعریات کے خصائص کی وجہ سے صدیوں زندہ رہیں گے اور اس غالب کی اصل شناخت گوپی چند نارنگ نے کی ہے۔

غالب کے یہاں جو 'مضمون آفرینی'، 'معنی آفرینی'، 'خیال بندی'، 'تمثیل نگاری'،

'نزاکت بیان'، 'استعارہ سازی و تشبیہ سازی'، 'نکتہ رسی و تیز نگاہی'، 'بذلہ سنجی'، 'ندرت اسلوب'، 'حسن کاری'، 'جدلیاتی گردش'، 'نادرہ کاری'، 'فکری افتاد و نہاد'، 'تکثیریت'، 'متناقضانہ اور جدلیاتی حرکیات' وغیرہ کا کرشمہ ہے وہ میر ہوں یا ناسخ یا پھر کوئی اور شاعر، کسی کے یہاں یہ خوبیاں دیکھنے کو نہیں ملتیں۔ مذکورہ خصوصیات اور امتیازات کو ہی پروفیسر نارنگ نے اپنی تحریروں میں واضح کیا ہے۔ دلیلوں سے اپنی بات تو کہی جا سکتی ہے لیکن لوگوں کے دلوں میں اسے اس وقت تک اتارا نہیں جا سکتا جب تک کہ دلیلیں قابل قبول نہ ہوں۔ سوالات اٹھائے جا سکتے ہیں، لیکن فکر انگیز سوالات اٹھانے کے لیے گہری نظر چاہیے۔ تنقیدی نظر تو کسی کی ہو سکتی ہے لیکن نئی اور منفرد تنقیدی نظر کسی کسی میں ہوا کرتی ہے۔ گفتگو تو کوئی بھی کر سکتا ہے لیکن اچھی گفتگو کے لیے علم کا گہرا سمندر ہونا چاہیے۔ دلائل کی بنیاد پر تجزیہ تو کوئی بھی کر سکتا ہے لیکن معروضی تجزیہ اور حیرت انگیز نتائج وہی شخص برآمد کر سکتا ہے جو کوئی خاص وژن اور خاص فہم و دانش رکھتا ہو۔ کسی بھی موضوع پر کوئی بھی شخص بحث کر سکتا ہے لیکن نئی بحث کے لیے فکر و دانش کا نور اس کے سینے میں ہونا چاہیے۔ اور گوپی چند نارنگ میں یہ سب خوبیاں موجود ہیں۔

اردو کے کئی نقادوں نے غالب سے دوسرے اہم شعرا کا تقابلی مطالعہ کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ غالب سے بڑے شاعر ناسخ ہیں، داغ اور میر ہیں اور کئی معنوں میں میر غالب پر بھاری پڑتے ہیں۔ دراصل اس نوع کی تنقید سے غالب کا تو کچھ نہیں بگڑا البتہ دوسرے شعرا کا قد ضرور گھٹ گیا کیونکہ کوئی بھی شاعر تقابلی مطالعہ سے بڑا نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنی شعریات، اپنے موضوعات اور اپنے منفرد انداز بیان کے ساتھ تہذیبی وجدان و ملکی فکر و فلسفہ سے ہوتا ہے۔ غالب اس میدان کے شہسوار ہیں۔ ان کا نظیر کوئی اور ہو ہی نہیں سکتا۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی اس کتاب میں غالب سے نہ تو کسی شاعر کا تقابلی مطالعہ کیا ہے اور نہ ہی کسی شاعر کو کمتر گردانا ہے بلکہ غالب کو ان کے شعری امتیازات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

غالب اردو اور فارسی کے شاعر ہی نہیں تھے بلکہ وہ ایک نئے اسلوب کے بھی بانی

تھے۔ انھوں نے جہاں جدید اردو شاعری کے عمدہ نمونے پیش کیے وہاں جدید اردو نثر کی بھی پرورش کی۔ گوپی چند نارنگ کی مذکورہ کتاب میں جو تخلیقی و تنقیدی زبان استعمال کی گئی ہے وہ فصیح بھی ہے دل نشیں اور دل آویز بھی۔ یہ فقط انھی کا کمال ہوسکتا ہے۔

غالب کے بہت سے مایہ ناز اشعار ایسے ہیں جن پر ان کے شارحین ایک دو جملوں سے زیادہ نہیں لکھ سکے۔ انھیں یہ علم ہی نہیں کہ غالب کا ایک ایک شعر توجہ کا طالب ہے۔ انھیں یہ بھی معلوم نہیں کہ کن شعروں میں جدلیاتی گردش ہے اور کن اشعار میں معنی کی کرشمہ سازی جدلیات نفی سے برقیائی ہوئی ہے۔ اسی طرح بودھی فکر اور جدلیاتی نظریہ کو غالب کے حوالے سے پرکھنے کا کام کسی نے نہیں کیا۔ بڑے بڑے غالب شناس، بڑے بڑے شارحین اور بڑے بڑے نقاد، کسی نے بھی اپنی تحریروں میں غالب کے کلام کے حوالے سے بودھی فکر اور جدلیاتی نظریہ پر مدلل بحث نہیں کی۔ لیکن پروفیسر نارنگ نے اس پر نہ صرف بحث کی ہے بلکہ بحث سے نئی بات بھی نکالی ہے۔

شونیتا جو منتہائے دانش ہے، اس کے بغیر حقیقت سے آگہی ممکن ہی نہیں۔ اور نہ ہی دنیا کی سچائی تک ہماری رسائی آسان ہوسکتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے شونیتا کو آگہی اور اودیا کو عدم آگہی کہا ہے۔ انھوں نے اسے اتنا سہل انداز میں سمجھایا ہے کہ شونیتا اور اودیا دونوں سے ہم پوری طرح واقف ہو جاتے ہیں۔ شونیتا کتنی طاقت ور شئے ہے کہ تمام تر مابعدالطبعیاتی سوالوں کا جواب دیتی ہے۔ حقیقت کی آگہی کی منتہا جو ناقابل بیان ہے اسے 'بے زبانی کی زبان' سے ہی بیان کیا جا سکتا ہے۔ شونیتا غالب کی شاعری کا جوہر ہے اور شونیہ اصل بھی نہیں ہے اور غیر اصل بھی نہیں۔ شونیہ ہاں بھی نہیں اور نہیں بھی نہیں ہے۔ یعنی ہاں نہیں ہے اور نہیں ہاں نہیں ہے۔ وجود بھی نہیں اور عدم وجود بھی نہیں۔ گوپی چند نارنگ نے پہلی بار یہ ثابت کیا ہے کہ غالب کی شعریات بودھی فکر (شونیتا) کے جدلیاتی جوہر کے مماثل ہے اور جدلیاتی جوہر کا سب سے قدیم ترین سرچشمہ بودھی فکر ہے جو بیدل سے ہوتی ہوئی غالب تک پہنچتی ہے۔ شونیتا کوئی نظریہ نہیں، مذہب شونیتا کا مسئلہ نہیں، شونیتا اصل سے عاری ہے۔ شونیتا کے مطابق کوئی بھی شئے اپنی اصل نہیں رکھتی تو پھر غیر اصل بھی

نہیں رکھتی۔ شونیتا وجود و لاوجود کو سرے سے خارج کرتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے 'بودھی فکر اور شونیتا'، 'بودھی فکر برہمن واد کے خلاف'، 'ناگارجن اور شونیتا'، 'ویدانت اور شونیتا کا فرق'، 'شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں'، 'شونیتا اور نراجیت'، 'شونیتا بطور آزادی و آگہی'، 'شونیتا اور دریدا'، 'شونیتا خود کو بھی کالعدم کر دیتی ہے'، 'شونیتا، خاموشی اور زبان'، 'زین اور خاموشی کی زبان'، 'کبیر اور خاموشی کی زبان' جیسے عنوانات قائم کر کے شونیتا کی بھرپور وضاحت کی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے 19 برس سے کم عمر کے اشعار میں بھی بودھی فکر (شونیتا) کی پرچھائیوں کو تلاش کیا ہے۔ انھوں نے نسخۂ حمیدیہ کے اشعار بھی اس ضمن میں نقل کیے ہیں۔ غالب کے یہاں کسی بھی نوع کے مسلک، نظریہ، معمولہ تصور، سکہ بند خیال وغیرہ غلامی کی زنجیریں معلوم ہوتی ہیں۔ اصل معاملہ تو ان تمام چیزوں سے آزادی کا ہے۔ یعنی مانوس اور معمولہ تصور کو رد کرنے سے ہی اصل چیز حاصل ہوتی ہے۔ شونیتا کبھی یہ نہیں کہتی کہ یہ فلاں چیز ہے، یہ فلاں اور وہ فلاں چیز ہے جبکہ یہ تو آزادی مطلق کا احساس ہے۔ اور یہ کبھی کبھی آزادیِ مطلق کے احساس کے سبب خود بھی کالعدم ہو جاتی ہے۔ چند اشعار جنھیں پروفیسر نارنگ نے نقل کیے ہیں، دیکھیے جو غالب کے یہاں بودھی فکر (شونیتا) کے جوہر کو واضح کرتے ہیں۔ مثلاً:

"کاشانۂ ہستی کہ برانداختنی ہے　　یاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے
اے بے ثمراں حاصلِ تکلیف دمیدن　　گردن بہ تماشائے گل افراختنی ہے
ہے سادگیِ ذہن تمنائے تماشا　　جائے کہ اسد رنگِ چمن باختنی ہے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے"

(ص 106)

خاموشی اور زبان میں خاموشی افضل ہے کیونکہ زبان سچائیوں کو ڈھک دیتی ہے۔ پوشیدہ کر دیتی اور حقیقت کو آلودہ بھی کر دیتی ہے لیکن خاموشی زبان کی طرح ثنویت کی

شکار نہیں ہوتی، اس لیے غالب کو زبان نہیں خاموشی زیادہ پسند ہے۔ شونیتا کے لحاظ سے بھی خاموشی زبان سے زیادہ طاقتور ہے۔ ہم خاموشی کو اتھاہ گہرائی کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ ہم شونیتا کو لامحدود معانی کے امکانات سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ صدا جو سنائی دیتی ہے وہ محدود ہے اور جو سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود۔ شونیتا بھی لامحدود ہے اس لیے کہ یہ بے اصل ہے۔ غالب کے یہاں بہت سے ایسے اشعار ہیں جن میں خاموشی سے معنی کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی دکھائی دیتی ہیں۔ اس ضمن میں بھی پروفیسر نارنگ نے کچھ شعروں کے حوالے دے کر 'شونیتا'، 'خاموشی' اور 'زبان' سے غالب کے لامحدود رشتوں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

"آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

بسانِ سبزہ رگِ خواب ہے زباں ایجاد
کرے ہے خامشی احوالِ بیخوداں پیدا

ازخود گزشتگی میں خموشی پہ حرف ہے
موجِ غبارِ سرمہ ہوئی ہے صدا مجھے

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے
بہار شوخ و چمن تنگ و رنگِ گل دلچسپ
نسیم باغ سے پا در حنا نکلتی ہے

ہوں ہیولائے دوعالم صورتِ تقریر اسد
فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

گر خامُشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

نشوونما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

خدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی
نگہ حیرت سوادِ خوابِ بے تعبیر بہتر ہے"

(ص 108-107)

غالب کے یہاں اس قسم کے اشعار سے حقیقت کی آگہی کو سمجھنے کی مصنف کی دلچسپی ظاہر ہوتی ہے۔ کبیر، ناگارجن، شنکر اچاریہ، ہائیڈگر اور بیدل وغیرہ کی مثالیں بھی اسی سمت میں دی گئی ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے جدلیاتی جوہر کے حوالے سے اپنی گفتگو میں علم و دانش کے ڈھیر سارے ہیرے جواہرات بھر دیے ہیں۔ غالب کی شاعری میں جدلیاتی حرکیات کی باتیں ایسی لگتی ہیں جیسے یہ بات ہمارے دل میں برسوں سے تھی لیکن جس کا انکشاف پہلے کبھی نہیں کیا گیا اور جس کی طرف ہماری توجہ نہیں گئی۔ خاموشی کا اظہار اور اظہار میں خاموشی کی ترنگ گوپی چند نارنگ کی تنقیدی زبان کی قوت ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اگر انھوں نے جدلیاتی فکر کے حوالے سے غالب کا ذکر نہ کیا ہوتا تو ہم ایک ڈیڑھ صدی بعد بھی غالب کے اس تصور سے محروم رہ جاتے۔

گوپی چند نارنگ نے تجزیاتی طور پر غالب کے ذہن کی جدلیاتی وضع کی گرہیں کھولی ہیں۔ اس پہلو سے ایسی چشم کشا بحث پہلے کسی غالب شناس کے یہاں دیکھنے کو نہیں ملتی۔ کسی ترقی پسند نقاد نے بھی غالب کی شاعری میں جدلیاتی حرکیات کو اس طور نہ سمجھا نہ لکھا۔ ہمارے کچھ اہم غالب شناسوں نے تو غالب کے یہاں فارسیت اور تجریدی مضامین کی

تلاش میں ہی اپنی عمریں گزار دیں۔ اور اگر انھوں نے غالب کی استعارہ سازی، ان کی تہہ داری، بات بات پر ان کا استفسار، ان کے تخیل کی بے انتہا بلندی، زندگی کے ہر موقعے پر ان کے کسی نہ کسی شعر کا برمحل ثابت ہونا وغیرہ جیسے اہم خصائص کی بات تسلیم بھی کی تو وہ بھی دبے لفظوں میں۔ اور ان کی نظریں غالب کی جدلیاتی وضع اور شونیتا پر نہیں گئیں۔ دراصل بات وسعت نظر کی ہے۔ وسعت مطالعہ اور تیز نگاہی کی ہے۔ دانشور وہ ہوتا ہے جو ہر 'ہاں' سے 'نہیں' اور 'نہیں' سے 'ہاں' کا کوئی نہ کوئی پہلو ڈھونڈ لیتا ہے اور وہ عامیانہ یا پیش پا افتادہ تنقیدی رویے سے خود کو الگ کر لیتا ہے۔ اس خوبی سے پروفیسر نارنگ مالامال ہیں۔ وہ جدلیاتی وضع کو غالب کی خاص ذہنی وضع قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "جدلیاتی تفاعل غالب کی تخلیقیت اور ان کے سوچنے کے طور اور تشکیل شعر کے عمل میں رچا بسا ہے اور موج تہ نشیں کی طرح معنیاتی و ملفوظی نظام میں جاری و ساری ہے۔ غالب کی کوئی تفہیم اس سے صرف نظر کر کے موضوعی تو ہو سکتی ہے منصفانہ نہیں۔ ابتدائی دونوں نسخوں اور متداول دیوان میں قدم قدم پر اس کے نشانات footprints ملتے ہیں جن کی نشاندہی ہم منزل بہ منزل تکرار کی قیمت پر بھی کرتے آئے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ بہت سے اعلیٰ اشعار میں جو برقِ تخلیقی رو معنی کا چراغاں کرتی ہے اس کا گہرا رشتہ غالب کے ذہن کی اسی جدلیاتی وضع اور حرکیات نفی سے ہے، چونکہ اس کے نشانات ابتدائے عمر یعنی پندرہ برس کے کلام ہی سے ملنے لگتے ہیں، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غالب کی سائیکی، ان کی افتاد و نہاد اور ان کے لاشعوری تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے اور جدلیات نفی کا یہ تفاعل غالب کے ذہن و مزاج میں بطور جوہر کے جاگزیں ہے۔ گویا غالب کی خیال بندی اور معنی آفرینی میں جہاں دوسرے شعری لوازم و وسائل بروئے کار آتے ہیں، جدلیاتی وضع کا دستور تخلیقی اعتبار سے دستور خاص ہے۔ چنانچہ اس سے صرف نظر کر کے ان کے چراغانِ معنی اور طرفگی و بدیع گوئی کی کوئی توجیہہ مکمل ہو ہی نہیں سکتی۔" (ص 455)

مذکورہ اقتباس کو پڑھ کر غالب کو سمجھنا بہت آسان ہو جاتا ہے۔ دراصل ان نکات کو

اس سے پہلے کسی نے بیان نہیں کیا؟ اور وہ اس لیے کہ کوئی بات الگ ہٹ کر کہنے والی شخصیتیں کم ہی پیدا ہوتی ہیں۔ یہاں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب کے اول اہم پیامبر حالی تھے تو ہمارے عہد میں اہم پیامبر گوپی چند نارنگ ہیں۔ غالب کی خیال افروز تفہیم کا نزول گوپی چند نارنگ پر دس بارہ برس پہلے شروع ہوا تھا جو 2013 میں مکمل ہوا۔ دیوانِ غالب کے نزول کا اصل زمانہ وہ ہے جب غالب 19 برس کے تھے اور اس پر خیال افروز تفہیم کا نزول پروفیسر نارنگ پر اس وقت شروع ہوا جب وہ 72 برس کے آس پاس تھے۔ لیکن یہ مکمل ہوا جب وہ 82 برس کے ہو گئے۔ غور طلب بات یہ بھی ہے کہ مرزا اسداللہ خاں غالب کے کلام کے متعدد شارحین و ماہرین ایسے ہیں جنھوں نے غالب کے اردو کلام کی اپنے اپنے طور پر شرح کی ہے۔ ان شارحین کی غالب فہمی میں اپنی الگ حیثیت رہی ہے۔ کسی بھی شارح کو کسی شارح سے کوئی شکایت نہیں رہی کیونکہ سب نے کلام غالب سے لطف اندوزی کا راستہ اختیار کیا۔ حالی، حسرت موہانی، نظم طباطبائی، سہا مجددی، بیخود، آسی، شوکت میرٹھی، آغا محمد باقر وغیرہ نے کلام غالب کی شرح بیان کی ہے۔ ان مختلف شرحوں کی چھان بین ہوتی رہی ہے لیکن کسی بھی شارح کی اہمیت کبھی کم نہ ہوئی اور نہ ہی کسی شرح سے دوسری شرحوں کی مقبولیت میں کوئی کمی آئی۔ مجموعی طور پر کچھ شرحیں ملتی جلتی بھی ہیں اور کچھ شرحیں بالکل مختلف بھی ہیں۔ کچھ شارحین کسی خیال پر پوری طرح متفق ہیں تو کچھ شارحین کسی خیال سے اختلاف بھی رکھتے ہیں لیکن مولانا حالی کی شرح کو آج بھی مقدم سمجھا جاتا ہے اور گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں جس طرح بہت سے اشعار کے مخفی معنی آشکار کیے ہیں، یہ ان کی ایک نئی جستجو ہے۔ اس تعلق سے وہ خود لکھتے ہیں:

> ''ہمارا مقصد اردو کلام غالب کی نئی شرح فراہم کرنا نہیں ہے۔ یہ شارحین کا کام ہے۔ ہم جملہ شارحین و ماہرین کے کام کی قدر کرتے ہیں۔ لیکن ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ یہ کسی کے رد یا تخالف میں بھی نہیں ہے۔ بلکہ اس اعتبار سے ہم جملہ ماہرین اور شارحین کے ممنون ہیں کہ اگر ان کے کارناموں اور دقیقہ سنجیوں کی بدولت غالب ڈسکورس یہاں تک نہ پہنچا ہوتا جہاں وہ اس وقت ہے تو ہمارے لیے اس دقت طلب راہ میں

قدم اٹھانا آسان نہ تھا۔ تاہم ماہرین نے غالب کے بارے میں سب گتھیوں کو حل کرلیا ہو ایسا بھی نہیں ہے۔ غالب کے تخلیقی سفر، ذہن و زندگی اور فکر و فن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں اور بہت سے پیچیدہ سوال اس نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جاسکے، غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کے بھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز وا نہیں ہوئے۔ متن کی قوت زماں کے محور پر قاری کے تفاعل کے ساتھ مل کر معنی پروری کررہی ہے اور کرتی رہے گی۔''

(ص 300)

میری نظر میں گوپی چند نارنگ غالب کے شارح نہیں بلکہ ایک سچے پارکھ ہیں۔ انھوں نے کلام غالب کی شرح نہیں تفہیم نو کی ہے۔ شرح سے یہ توقع بھی نہیں کی جاسکتی کہ اس سے کوئی نیا تھیسس قائم ہوگا۔ ابھی تک جتنی بھی شرحیں ہمارے سامنے آئی ہیں ان سے کوئی نیا تھیسس قائم نہیں ہوسکا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے نئی جدلیاتی تفہیم و تجزیہ سے غالب کے متن کے سربستہ راز کو اپنے تنقیدی طلسمات سے افشا کیا ہے اور جہاں تک ممکن ہوسکا ہے متن کے داخلی اور خارجی ساختوں کی پہچان کی ہے۔ انھوں نے تفہیم غالب کی راہ میں ہر جگہ معنیاتی امکانات اور انکشافات کو اجاگر کیا ہے۔ نیز غالب کے خام، پیچیدہ، ناقص، غیر ضروری اور بعید از فہم اشعار پر خصوصی توجہ دی ہے اور ان کی معنویت کو مزید نکھارا ہے۔ غالب کے منسوخ کلام اور منتخب کلام دونوں کے درمیان بحث کر کے کچھ اہم پہلوؤں کا سراغ لگایا ہے۔ اور جہانِ معنی کے ان چھوئے جزیرے اور معمولہ معانی کے بجائے غیر معمولہ معانی کی تلاش کی ہے۔ غالب کے اس ایک مشہور شعر کو دیکھیے کہ کس طرح اس کی نئی تفہیم کی گئی ہے۔ ان کی تفہیم نو سے ہماری آنکھیں حیران و ششدر ہو جاتی ہیں اور جس سے غالب کے تخلیقی تموج، داخلی واردات اور تجربہ و احساس کی پرتیں ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مُدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

یہ شعر غزل سرِ دیوان کا ہے یعنی 'نقش فریادی ہے کس کی ...' ۔نسخۂ بھوپال بخط

غالب یعنی روایت اوّل (مشمولہ حمیدیہ) کا آغاز بھی اسی غزل سے ہوتا ہے اور زیرِنظر اہم شعر بھی اسی غیر معمولی غزل کا حصہ ہے جو حاشیہ 'ق' پر بڑھایا گیا۔ ہرچند کہ کالیداس گپتا رضا نے 'نشنیدن' والے شعر کو 15 برس کی ذیل میں رکھا ہے لیکن شعر زیرِ بحث 'آگہی دام شنیدن...' یقیناً نشنیدن والے شعر سے پہلے کا ہے اور شروع جوانی کے زمانے کا ہے جب غالب پر چاروں طرف سے یلغار تھی کہ وہ ناقابلِ فہم اور مہمل شعر کہتے ہیں۔ وہ رواجِ عام سے بیحد نفرت تو کرتے ہی تھے، اصل مسئلہ یہ تھا کہ اُن کا ذہن حقیقت کو جس طرح انگیز کرتا تھا اور جس طرح سے تشکیلِ شعر کرتا تھا وہ عام روش سے بہت کچھ الگ تھا۔ ان کے جہانِ معنی میں شروع ہی سے ایک تموج تھا وہ معنی کے جس گلشنِ ناآفریدہ کی بات کرنا چاہتے تھے، سامنے کی روایتی زبان اس کی تاب نہ لاسکتی تھی۔ اس راز کو غالب نے کچھ تو اپنی ذہنی اپج سے اور کچھ سبکِ ہندی بالخصوص خیال بند بیدل کے اثر سے شروع ہی میں پالیا تھا کہ معنی فقط اتنا نہیں جتنا آنکھوں کے سامنے ہے۔ یعنی معمولہ معنی جس کی ترجمانی روایتی زبان یا رواجِ عام کرتا ہے، وہی کل معنی نہیں۔ روایتی رسمی زبان معنی پر پردے ڈال دیتی ہے اور جہانِ معنی کے اَن چھوئے خطے یا اَن دیکھے جزیرے نظر ہی نہیں آتے۔ غالب نے شروع ہی سے روایتی طرزِ اظہار سے بہ شدت عمداً گریز کیا، اگرچہ انھیں بہت کچھ سننا اور سہنا پڑا لیکن خداداد ذہانت اور طباعی سے اس نکتہ کو انھوں نے پالیا تھا کہ معمولہ معانی رسمی یا حاضر معانی ہیں اور حاضر معانی نادر یا نایاب یا انوکھے معانی نہیں ہوسکتے۔ معانی جتنے حاضر ہیں یا رواجِ عام سے سامنے ہیں، اتنے غیاب میں بھی ہیں اور ان کی پرتیں یا سوچ کا عمل بھی فقط اتنا نہیں جو فہمِ عام کا عمل ہے۔ فہمِ عام کا عمل میکانکی یا منطقی عمل ہے اور تخلیقی عمل میکانکی عمل نہیں۔ سامنے کی زبان میکانکی طور پر سوچتی اور دیکھتی ہے اور فقط عام قاری کے لیے قابلِ قبول ہوسکتی ہے۔ لیکن پُرتموج متخیلہ یا داخلی واردات یا تجربہ و احساس کی وہ پرتیں جو اندھیرے یا تجرید یا غیاب میں ہیں، زبان کے روایتی منطقی اظہار اور رواجِ عام سے باہر ہیں۔ چنانچہ جب تک فہمِ عام کی پامال راہ سے انحراف نہ کیا جائے گا یا روایتی منطقی زبان کے بندھے ٹکے طور طریقوں کو پاش پاش نہ کیا

جائے گا، جدتِ ادا یا طرفگیِ خیال کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا ایک طریقہ سامنے کے معنی، روایتی متن یا معمولہ معنی کو پلٹنا تھا۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک زبان کے رسمی ڈھانچے کو توڑا نہ جائے اور عرفِ عام کی روایتی منطق کو رد نہ کیا جائے۔ جہانِ معنی بطور دریا کے ہے جس کا پاٹ بے حد و حساب ہے۔ ہم ایک کنارے پر ہیں جہاں سے دوسرا کنارا دکھائی نہیں دیتا۔ دکھائی نہ دینا اس کا ثبوت نہیں کہ دریا کا دوسرا کنارا نہیں ہے۔ دریا کا صرف ایک کنارا ہو یہ بھی ممکن نہیں۔ وہ کنارا جس پر ہم ہیں رسمی زبان کا کنارا ہے اور وہ کنارا جو غیاب میں ہے اس تک رسائی کے لیے رسمی زبان کے قید و بند سے رہائی پانا ضروری ہے۔ رہائی پانے کا عمل زبان کی افتراقیت کی تہہ میں اترنے کا عمل ہے۔ مگر زبان کا جبر بھی اپنی جگہ ہے۔ فکر و خیال پر بھی اسی کا پہرہ ہے اور اظہار پر بھی اسی کا پہرہ ہے۔ اس کے جبر کو توڑنا یا اس کے خول سے باہر نکلنا آسان بھی نہیں۔ اس سے یکسر باہر نکلنے سے عرصۂ اہمال میں داخل ہونے کا خطرہ بھی ہے جو غالب بار بار مول لیتے ہیں۔ شعر کتنا بھی یا زبان کتنی بھی خود مرتکز ہو اس کو قاری سے کچھ تو کہنا ہے۔ یعنی اسلوب و اظہار ان دیکھے معنی کی تشکیل بھی کرے یا ندرت و طرفگی کا حق بھی ادا کرے اور قاری سے یکسر بے نیاز بھی نہ ہو، اس کے لیے راستہ فقط ایک ہی تھا کہ زبان کی رسمی زمین پر ہی اسے غیر رسمی بنانے کی سعی کی جائے۔'' (ص 304-303)

اس طرح کے بے شمار اشعار ایسے ہیں جن کی نئی پرتوں کو انھوں نے اجاگر کیا ہے۔ غالب نے اپنی شاعری میں سب سے زیادہ لفظ جو استعمال کیا ہے، اس میں ایک لفظ آئینہ بھی ہے۔ جسے انھوں نے مجرداً بھی برتا ہے۔ اور مختلف النوع انوکھی تراکیب کے ساتھ بھی استعمال کیا ہے۔ غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں بیدل کی زیادہ تر پیروی کی ہے اس لیے انھوں نے فارسی کے زیرِ اثر اردو میں بھی لفظ 'آئینہ' کو مختلف جہات سے آشنا کیا ہے۔ شان الحق حقی نے لفظ 'آئینہ' کی تراکیب کی ایک فہرست تیار کی ہے۔ اور وہ یہ ہے:

''آئینہ دار، آئینہ داری، آئینہ خانہ، آئینہ بندی، آئینہ ساماں، آئینہ ایجاد، آئینہ تعمیر، آئینہ کیفیت، آئینہ ساز، آئینہ پردار، آئینہ کار، دل آئینہ، زانوئے آئینہ، بزم

آئینہ تصویر، موم آئینہ، آئینۂ دل، کشور آئینہ، تپش آئینہ، چشمۂ آئینہ، رخ آئینہ، پست آئینہ، حیرت آئینہ، گداز آئینہ، گرمی آئینہ، خاکستر آئینہ، درِ آئینہ، دامنِ آئینہ، جلوۂ آئینہ۔ آئینۂ دل، آئینۂ چشم، آئینۂ ناز، آئینۂ مثال، آئینۂ تصویر، آئینۂ خور (بطور تشبیہ)، آئینۂ دیوار، آئینۂ زانو (جسے زانو پر رکھ کر سنگھار کیا جاتا تھا)، آئینۂ دست طبیب، آئینۂ گل
(گل کی تشبیہ آئینہ کے ساتھ)، آئینۂ سنگ، آئینۂ باد بہاری، آئینۂ انتظار (چشم وا سے استعارہ)، آئینۂ تصویر نما۔''

(غالب، جدید تناظرات، اسلوب احمد انصاری، ص 118)

اسی طرح لفظ 'آئینہ' کے تعلق سے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''غالب کے کلام میں ایک ایسا آئینہ خانہ ملتا ہے جس کے جلوؤں سے ذہنوں میں فکر ونظر کے چراغ جل اٹھتے ہیں اور دلوں میں انسانیت کے عظمت کا نقش اور گہرا ہو جاتا ہے۔''

(دیوانِ غالب، امتیاز علی عرشی، پیش لفظ آل احمد سرور)

سرور نے غالب کی پوری شاعری کو آئینہ خانہ سے تعبیر کیا ہے۔ اب آیئے یہ دیکھیں کہ گوپی چند نارنگ نے غالب کے کلام میں آئینہ کو کس طور سمجھا ہے۔ دراصل جس نکتہ کی انھوں نے نشاندہی کی ہے وہ معمولہ معنی نہیں بلکہ غیر معمولہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''آئینہ سبک ہندی کے اساسی استعاروں میں سے ہے اور بیدل کی طرح غالب بھی آئینہ سے جلوہ وجود اور نیرنگی کائنات کے ایسے ایسے پہلو نکالتے ہیں کہ باید وشاید۔ آئینۂ قلب کے صیقل کا اکثر اشارہ ملتا ہے جو ہر طرح کے زنگ کو کاٹتا ہے اور صفائے قلب میں حزن ونشاط، رنج و راحت، محرومی وفراوانی ہر کیفیت جلوہ ریز ہوتی ہے اور گزراں ہے۔ آئینہ ہر کیفیت کو منعکس کرتا ہے اور خود بے لوث رہتا ہے جیسے جھیل کی ٹھہری ہوئی سطحِ آب کے اوپر سے پرندہ پر پھیلائے ہوئے گزرتا ہے، جھیل اس کو عکس ریز کرتی ہے، پرندہ کو خبر نہیں کہ جھیل اسے عکس ریز کر رہی ہے، جھیل (آئینہ) کو بھی خبر نہیں کہ پرندہ اڑ رہا ہے لیکن اڑان کے ساتھ ساتھ پرندہ جھیل پر سے غائب ہو جاتا ہے، اس

گزران کی بھی نہ پرندے کو خبر ہے نہ جھیل کو، لیکن جب تک اڑان جھیل کے اوپر ہے جھیل کی سطح آب آئینۂ قلب کی طرح اس کو منعکس کرتی ہے، نیرنگ اعتبار کی طرح یہ تعلق بھی ہے اور لاتعلقی بھی۔ یہ وجود بھی ہے اور عدم وجود بھی، یہ خالی پن بھی ہے اور بھراپُراپن بھی۔ صوفیا کے آئینۂ قلب کی طرح زین بودھوں نے شونیم کو سمجھانے کے لیے اکثر آئینۂ قلب یا جھیل کی سطح آب کی بے لوثی اور لاتعلقی کی مثال دی ہے۔'' (ص 495)

گوپی چند نارنگ نے طوطی اور آئینہ کا ذکر بھی سبک ہندی کے حوالے سے کیا ہے۔ طوطی اور آئینہ کا ذکر سبک ہندی کی شاعری میں مختلف انداز سے آیا ہے۔ اس مضمون کو شعرا نے بارہا استعمال کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ طوطی اور آئینہ غالب کا بہت پسندیدہ موضوع ہے۔ فقط ایک شعر بطور مثال دیکھیے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

مرزا غالب کے اردو کلام میں 125 اشعار ایسے بھی ہیں جن میں لفظ 'مژگاں' کا استعمال ہوا ہے۔ مژگاں والے اشعار کو ہمارے بہت سے غالب شناسوں نے پرکھا ہے اور اپنی فہم کی کسوٹی پر کسا ہے۔ کسی نے اس نوع کے شعروں کو شاعرانہ نزاکت و لطافت قرار دیا ہے تو کسی نے جمالیاتی حسن کے انوکھے پیکر سے تعبیر کیا ہے۔ کسی نے جگر کے تمام خون کو مژگانِ یار کی امانت تو کسی نے آنسوؤں سے پلکوں کی دعوت دینا بتایا ہے۔ اسی طرح کسی نے مژگاں کو آنکھوں کا چلمن تو کسی نے معشوق کی پلکوں کو کانٹے سے تشبیہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ پلکیں دل کو اس وقت چبھتی ہیں جب معشوق نظریں اٹھا کر دیکھتا تک نہیں۔ کسی نے مژگاں کو نظروں کا تیر کہا ہے۔ کسی نے پلکوں کے مسلسل جھپکنے کو آنکھوں پر ندامت کے طمانچے رسید کرنے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ سب کے سب معمولہ محض ہیں۔ ان دیکھے، ان چھوئے اور ان سنے معنی کسی نے بیان نہیں کیے۔ غالب کا یہ ایک مشہور شعر ہے جس میں لفظ 'مژگاں' استعمال ہوا ہے۔ اس شعر کو بھی معمولہ و موصولہ معنی سے ہی ہم نے اب تک سمجھا ہے۔ شعر یہ ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

مطلب یہ کہ ہمارے رو برو بے شمار فطرت کے نظارے اور جلوے ہیں۔ غالب ان جلوؤں اور نظاروں کو دیکھنے کی معشوق سے خواہش ظاہر کرتے ہیں لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان میں اتنی طاقت کہاں کہ وہ دیکھنے کے بوجھ کے احسان کو برداشت کرسکیں۔ غالب کے ایک مستند شارح آغا محمد باقر اس شعر کی تشریح کچھ اس طرح کرتے ہیں:

''اگر ہم آنکھ اٹھا کر دیکھیں تو محبوب حقیقی کے سیکڑوں جلوے نظر آتے ہیں مگر ہم میں اتنی تاب و طاقت نہیں کہ نظارہ کا احسان اٹھائیں اور اس کے جلوؤں سے لطف اندوز ہوں۔ کمال استغنا ہے کہ آنکھوں کا احسان بھی نہیں اٹھانا چاہیے۔''

(بیانِ غالب شرح دیوان غالب، آغا محمد باقر، ص 274)

کم و بیش تمام شارحین اور غالب شناسوں نے اس طرح کے اشعار میں اصل کی صورت میں ہی معنی کی جہتیں تلاش کی ہیں لیکن پروفیسر نارنگ کی آنکھیں کچھ اور دیکھتی ہیں۔ وہ بالکل معمولہ و موصولہ معنی پر توجہ نہیں دیتے بلکہ معنی کی جن جہتوں اور گرہوں کو انھوں نے کھولا ہے وہ فقط انھیں کی جستجو ہو سکتی ہے۔ انھوں نے مذکورہ شعر کی تفہیم نو کچھ ان لفظوں میں کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''پہلا مصرع کہ صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے، دعوتِ نظارہ ہے کہ حسن ارضی یا حسنِ کائنات جلووں سے شرابور ہے شرط آنکھیں کھولنا ہے۔ زندگی ان جلووں سے معمور ہے جو حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ دوسرا مصرع نفی اساس ہے کہ اس کے لیے دید کا احسان اٹھانا پڑتا ہے اور اس کی توفیق نہیں۔ ردیف 'اٹھانا' میں مژگاں اٹھائیے بطور دعوت ہے۔ احسان اٹھائیے، طاقت کہاں 'ہے' کے تناظر میں نفی کلی ہے کہ طاقت ہی نہیں کہ دید کا احسان اٹھایا جائے۔ دید ذات کا حصہ ہے۔ غالب نے اٹھائیے کی معمولی گردش سے دید کے خیالی پیکر کو 'غیر' بنادیا اور غیر کا احسان اٹھانا غیرتِ نفس کے خلاف ہے۔ یوں شعر کی معنویت کی کئی راہیں کھل گئیں، جن کا لطف اس بصیرت افروز نکتہ میں ہے کہ

جلوہ بجنسہٖ کچھ بھی نہیں جب تک دیکھنے والی نظر نہ ہو، اور نظر خود ہویت شکار یعنی بمنزلہ 'غیر' کے ہے۔" (ص 510)

گوپی چند نارنگ نے سبک ہندی اور بیدل شعریات کے ساتھ دانش ہند اور غالب شعریات پر مدلل بحث کی ہے اور ضروری جہات و نکات کو پیش کیا ہے۔ متن غالب کی سلسلہ وار قرأت سے بھی رجوع کیا ہے۔ جدلیاتی فکر اور شخصیت و آزادگی کے مباحث کو سمیٹا بھی ہے اور کئی اہم نتائج بھی اخذ کیے ہیں۔ انھوں نے غالب پر بیدل کے اثرات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ بیدل کے ذہن و شعور میں دانش اسلامی و دانش ہندی کے سوتے کے انسلاک سے جو نئی تخلیقی فکر وجود میں آئی اور اس سے جو غالب کو فیض پہنچا اس پر بھی روشنی ڈالی ہے لیکن غالب کو غالب ہی رہنے دیا ہے اور بیدل کو بیدل۔ دونوں کی شناخت کو انھوں نے اپنی اپنی جگہ قائم رکھا ہے۔ان کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

"غالب کی تخلیقیت اور متن کی قوت میں بیدل کا فیضان شامل ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اگر بیدل نہ ہوتے تو کیا غالب ہوتے؟ غالب کا کمال یہ ہے کہ غالب نے فکرِ بیدل کے ڈسکورس یعنی کلامیہ کے محیطِ اعظم کو جذب کیا بلکہ اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا کر اور اسے اردو کی جادو بیانی عطا کر کے نہ صرف اپنی تخلیقی عظمت و معجز بیانی کا لوہا منوایا، بلکہ ساتھ ہی بیدل کی اہمیت و معنویت کو بھی جریدۂ عالم پر ہمیشہ کے لیے ثبت کر دیا۔" (ص 249)

برصغیر میں سبک ہندی کی اصطلاح پانچ چھ سو برسوں کی شعری روایت کو محیط ہے۔ ہندوی رفتہ رفتہ ریختہ، گجری، دکنی اور ہندستانی ناموں سے منسوب ہو گئی پھر میر و غالب، سودا و مصحفی، مومن و انشا کے دور تک آتے آتے فارسی کی انگلی پکڑ کر چلنا سیکھا اور پھر ایک ایسی آندھی آئی کہ یہ زبان اردو کے سربرآوردہ شعرا کے لیے اظہار کی زبان بن گئی اور مسندِ شعر پر بیٹھ گئی۔ یہ مختلف تہذیبوں کی خاموش ارتباط کی دین ہے اور واقعتاً اردو غزل ہی اس روایت کی ملکہ ہے۔ سبک ہندی ہماری ثقافتی جڑوں اور مقامی افتاد و مزاج سے گہری وابستگی رکھتی ہے اور آج یہ اصطلاح امتیاز و انفراد کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کا کمال یہ ہے کہ جہاں کسی کی نظر نہیں ٹھہرتی وہیں سے وہ اپنی تلاش شروع کرتے

ہیں۔ انھوں نے بیدل و غالب کی عظمت و برتری اور ان کے کلام کی معنویت کے مختلف دریچوں کو سبکِ ہندی کی کلید سے کھولا ہے۔ یہ نارنگ صاحب کا ہی علم ہے کہ انھوں نے سبک ہندی کے شعری امتیازات کو اجاگر کیا ہے اور لاشعوری جہان کی حقیقت کو کھولنے کی تمنا ظاہر کی ہے۔ سبک ہندی کے تاریک اور روشن دونوں مینارے عرفی وفیضی ونظیری و ظہوری کے یہاں کھلتے ہوئے پہلے سے ہی نظر آتے ہیں۔ یوں تو سبک ہندی کا بیج ایران میں بویا گیا تھا لیکن اس نے تناور درخت کی شکل ہندستان میں اختیار کی۔ سبک ہندی کے اولین نقوش جامی اور فغانی کے یہاں ملتے ہیں لیکن ہندوستان میں مغلوں کے دربار میں جب سبک ہندی کے شعرا کے جوہر کھلے تو ان پر نوازشات کی بارش کی گئی۔ غالب ایسے شاعر ہیں جو ان تمام روایت کے امین کہے جاتے ہیں۔ سبک ہندی کی نشاندہی اردو میں اولاً شبلی نے کی اور پھر نبی ہادی نے کی۔ دراصل سبک ہندی ہندستانی زندگی کی رنگا رنگی، بو قلمونی اور تکثیریت کی مثال ہے۔ اس بات کا اشارہ الطاف حسین حالی، روسی اسکالر نتالیا پری گارنا، شبلی اور وارث کرمانی سب نے اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا کمال ہنر یہ ہے کہ انھوں نے سبک ہندی کے دور کے کلام میں مضمون آفرینی، خیال بندی، دلیل سازی، دقت پسندی، دقیقہ سنجی، پیچیدگی اور معمائی گہرائی کے پیچ در پیچ رشتوں کو سبک ہندی کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور انھوں نے اس حوالے سے کئی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ فقط ایک مثال دیکھیے:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

گوپی چند نارنگ نے پری گارنا کے حوالے سے سبک ہندی کی خوب وضاحت و صراحت کی ہے۔ غالب کا کمال فن یہ ہے کہ وہ پہلے کسی مضمون کی توسیع کرتے ہیں پھر اسے پلٹ دیتے ہیں اور کوئی نہ کوئی ان دیکھا اور ان سنا پہلو نکال لیتے ہیں، کیونکہ ان کی طبیعت میں معلوم سے نامعلوم اور محسوس سے نامحسوس، تجربہ سے ناتجربہ، گفتنی سے ناگفتنی کی طرف گامزن ہونے کی جدلیاتی خواہش رچی بسی ہوئی ہے۔ غالب اپنی جدلیاتی

حرکیات کی وجہ سے معمولہ و موصولہ کو پلٹ دیتے ہیں اور خیال بندی سے نئے اور عجوبہ پہلو ڈھونڈنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ تبھی تو انھوں نے اس طرح کے شعر کہے ہیں:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے
حنائے پائے اجل خونِ کشتگاں تجھ سے

شبلی نے شعر العجم میں جن فارسی گویان ہند کا ذکر کیا ہے اور ہندوستان میں فارسی شاعری کی جدت طرازی پر روشنی ڈالی ہے اور جس طرح مغلوں نے فارسی شاعری کی سرپرستی اور قدر کی، اس کو بیان کیا ہے۔ ان تمام نکات کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے سبک ہندی کی عظمت اور بلندی کی نشاندہی بڑی خوبصورتی سے کی ہے۔ انھوں نے فارسی شاعری سے متعلق شبلی کے بیان کردہ خصوصیات کو ہی سبک ہندی کے آئندہ مباحث کی بنیاد قرار دیا ہے لیکن جب وہ یہ کہتے ہیں کہ:

> ''یوں شبلی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سبکِ ہندی کی شاعری ہرچند کہ انقلاب آفریں تھی، ''اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔'' کوئی بھی رجحان جب پیدا ہوتا ہے تو وہ بے اعتدالیوں کا شکار بھی ہوتا ہے۔ ضرورت معروضی تنقیح کی تھی جس کے اشارے شبلی کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ایرانی روایت کی بالادستی کا بھی اپنا تفاعل تھا۔ نتیجتاً شبلی متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصر علی اور بیدل کی مذمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے سرے سے قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھا۔'' (ص 132)

تو بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے۔

دراصل گوپی چند نارنگ نے بیدل، ناصر علی، شبلی، ڈاکٹر نبی ہادی، امیری فیروز کوہی اور حالی وغیرہ کے بیانات کی روشنی میں سبک ہندی کی اصل روایت کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ نیز ہندوستان کے بودھی فلسفہ اور ہندوستان کے معماروں کی خیال

بندی و ریزہ کاری، پیچیدہ کاری وغیرہ کی روشنی میں فارسی شاعری کے فروغ پر گفتگو کرتے ہوئے غالب کی اہمیت و انفرادیت کو واضح کیا ہے۔ غالب کا فارسی مطالعہ غضب کا تھا اور وہ سبک ہندی کے متاخرین شعرا خصوصاً بیدل سے زندگی بھر متاثر رہے۔ تبھی تو ابتدائی اردو شاعری میں بیدل ہی غالب کے ذہن و دل پر چھائے رہے۔ پروفیسر نارنگ نے پری گارنا کے حوالے سے بھی مغل بادشاہوں کے دربار میں سبک ہندی کو فروغ حاصل ہونے پر گہری نظر ڈالی ہے اور سبک ہندی سے غالب کے رشتے کو بڑی خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ نیز غالب کے کلام میں مضمون آفرینی اور خیال بندی کی پیچیدگی اور باہم رشتوں کے نقش کو ابھارا ہے۔ یہی نہیں بلکہ پری گارنا کے بیانات کو اس کے لیے بنیاد بھی بنایا ہے۔ انھوں نے یہ انکشاف کیا ہے کہ مناسبت لفظی، تشبیہ و استعارہ، کنایہ و تراکیب سے سبک ہندی کا متنی نظام وجود میں آتا ہے اور یہ نظام غالب کے یہاں فانوس کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ غالب کے یہاں یہ جہتیں نئی ہیں تو پروفیسر نارنگ کی تفہیم کا انداز بھی نیا ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز
جوہر آئینہ کو طوطیِ بسمل باندھا

آتشیں پا ہوں گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ
موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ پا زنجیر کا

مذکورہ اشعار پری گارنا نے نقل کیے ہیں اور پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ان کی اساس پر غالب کی 'معنی آفرینی'، 'مضمون آفرینی و خیال بندی'، 'صنعت گری'، 'حسن آفرینی'، 'دقت پسندی'، 'پیچیدگی'، 'دقیقہ سنجی'، 'سریت'، 'مضمون سازی'، 'دلیل سازی'، 'تمثیل نگاری'، 'مناسبت لفظی'، 'معمائی گہرائی' وغیرہ کو نئے زاویے سے بیان کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے اپنے تھیسس میں کلام غالب میں تمثیل نگاری کے مختلف تخلیقی ابعاد اور ابداع پر روشنی ڈالتے ہوئے نئی جہتوں کو آشکار کیا ہے اور اس کے جدلیاتی فلسفیانہ شعری

نظام سے وابستگی کو سامنے لایا ہے۔ نیز غالب کی شعریات کی الگ نوعیت اور اس کے بھید بھرے سنگیت کی وضاحت کی ہے اور ایسی ایسی کیفیات سے روشناس کرایا ہے جو غالب کی منفرد ذہنی و جدلیاتی افتاد کی وجہ سے ہی ممکن ہو سکا ہے۔ اس عنوان کے ساتھ پروفیسر نارنگ ہی انصاف کر سکتے تھے کیونکہ فارسی شاعری سے گہری واقفیت اور عرفی، نظیری، ظہوری، نصرتی، صائب، کلیم، طالب آملی، غنی، نعمت خاں عالی، چندر بھان برہمن، دارا شکوہ، ناصر علی ہندی، عاقل خاں رازی، بیدل، قتیل جیسے فارسی شعرا کے اشعار کی سمجھ کے بغیر اسے نبھانا آسان کام نہیں تھا۔ انھوں نے آخر میں بہت ہی عمدہ نتیجہ اخذ کیا ہے، اسے آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

> ''معنی کے اس نکتہ پر آکر مابعد جدید ذہن اور بیدل و غالب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تخلیق کی حرکیات میں ایک مقام ایسا آتا ہے کہ معنی کا جزر و مد لفظ کے ماورا ہو جاتا ہے اور معنی لامتناہی ہو کر پھیل جاتا ہے۔ دریدا اور اس کے معاصرین سے بہت پہلے، بیدل و غالب جیسے ہمارے شعرا کو اندازہ تھا ہر چند کہ بظاہر معنی لفظ سے قائم ہوتا ہے لیکن معنی لفظ میں سما نہیں سکتا کیونکہ لفظ جس معنی کو ظاہر کر سکتا ہے وہ خود بھی ایک لفظ ہے۔ یوں معنی ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ معنی سیال ہے۔ مزید یہ کہ حاضر معنی ہی سب کچھ نہیں، معنی سیاق کے ساتھ ساتھ تخلیق ہوتا ہے۔ معنی غیاب میں بھی ہے اور زماں کے زیر و بم کے ساتھ التوا میں بھی۔ بیدل کی دقیقہ سنجی، معنی بندی، خیال آفرینی اور سریّت کا غالب کی شعریات سے جو رشتہ ہے وہ جتنا نمایاں ہے اتنا پنہاں بھی ہے۔ سبکِ ہندی میں سب سے زیادہ اعتراض بیدل ہی پر کیے گئے اور 'خارج از آہنگ' بھی انھیں کو قرار دیا گیا۔ لیکن سبکِ ہندی کی روح تک پہنچنے کا سب سے اہم باب بھی بیدل ہی ہیں، اور غالب کے فلسفیانہ تجسس و معنیاتی ابداع و عظمت کی کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک بیدل نظر میں نہ ہوں۔ بیدل پر خاصا کام ہوا ہے لیکن بیدل ہنوز نقد فارسی کے لیے بھی ایک سربستہ راز، ایک معمہ ہیں۔'' (ص 170)

مختصر یہ کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تصنیف 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' اکیسویں صدی کی ایک شہرۂ آفاق تصنیف ہے اور غالب شناسی میں ایک نیا سنگ میل بھی ہے، جس کے مطالعے سے حیرت زدہ ہونا فطری بات ہے۔ اس سے قبل غالب پر نئے انداز اور نئی تفہیم کے ساتھ کوئی دوسری کتاب نہیں لکھی گئی۔ کتاب کا ایک ایک باب ان کی علمیت اور وسعت فکر کی شہادت پیش کرتا ہے۔ انھوں نے جس طرح غالب کے جدلیاتی ڈسکورس اور ریڈیکل کشادگی پر خیال انگیز بحث کی ہے، جس طرح آزادی و اجتہاد کے ساتھ موجودہ عہد میں غالب کی قدر و قیمت اور معنویت پر روشنی ڈالی ہے، جس طرح انھوں نے غالب کی دقیقہ سنجی، پیچیدگی، معنی آفرینی، خیال بندی وغیرہ کو ہندوستان کے تہذیبی تناظر میں پرکھا ہے، اس سے غالب کی معنویت میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے کلام کی جس طرح نئی قرأت کی ہے اور مابعد جدید صورت حال میں اپنی محاوراتی تنقیدی نظر سے اسے کھنگالا ہے، نسخۂ حمیدیہ، نسخۂ غالب بخطِ غالب اور متداول دیوان پر مدلل بحث کی ہے، سبک ہندی سے غالب کے گہرے رشتے کو اجاگر کیا ہے، نیز بیدل کی سریت سے غالب شعریات کی ہم رشتگی کا انکشاف کیا ہے، وہ فقط وہی کر سکتے تھے۔ اور یہ انہی کی فہم و فراست ہے کہ یادگار غالب سے لے کر بجنوری اور بجنوری سے لے کر بودھی فکر اور شونیتا، سبک ہندی، دانش ہند، جدلیاتی وضع و شعریات تک اور پھر غالب کی شوخی و بذلہ سنجی و آزادگی کے ذکر تک ہر راہ پر اپنی فکر کے نئے نئے دیے روشن کیے ہیں۔ اس کتاب سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غالب کے متن کی تعبیرات میں ہمیشہ تبدیلی آتی رہی ہے، اور سب نے چاہے وہ حالی ہوں یا بجنوری، شیخ محمد اکرام ہوں یا سہا مجددی، اپنے اپنے غالب کو پیش کیا لیکن گوپی چند نارنگ نے جس غالب کی تلاش کی ہے وہ پوری انسانیت کے غالب ہیں ہمارے اور آپ کے غالب ہیں۔ مذکورہ کتاب کے مطالعے سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ غالب کی تخلیق الہامی ہے تو گوپی چند نارنگ کی تفہیم خیال افروز ہے کیونکہ افہام و تفہیم کی نئی کڑیوں سے نہ صرف ایک نئے غالب سے ہم ملتے ہیں بلکہ ایک نئے گوپی چند نارنگ سے بھی ہم کلام

ہوتے ہیں۔ غالب اردو شاعری میں جہاں ایک نئے تخت و تاج پر بیٹھے نظر آتے ہیں وہیں گوپی چند نارنگ اپنی نئی تفہیم اور اپنے قلم کے اعجاز مسیحائی سے تنقید و تحقیق کے عرش معلیٰ پر پیمانۂ صبا کی گردش کو انگیز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ دراصل اس کتاب کے تعلق سے گوپی چند نارنگ کو بھی غالب کی طرح عندلیبِ گلشن نا آفریدہ کہا جا سکتا ہے۔ غالب کا یہ شعر افہام و تفہیم کی نئی دنیا کے سلسلے میں ان پر خوب صادق آتا ہے:

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

دراصل گوپی چند نارنگ نے غالب کے متن پر اپنی کثرتِ نظارہ سے ہی ہمیں چشم تنگ ہونے سے بچا لیا ہے۔

○

راشد انور راشد

'غالب' — نارنگ کا شاہکار

کبھی کبھی کسی عظیم فنکار کو اتنی شہرت زندگی میں نصیب نہیں ہوتی، جتنی بعد کے زمانوں میں نصیب ہوتی ہے۔ غالب زندگی بھر ناقدریِ زمانہ کی شکایت کرتے رہے۔ زمانے نے انھیں مہمل گو اور کیا کیا کہا، مگر آج وہ سب پر حاوی ہیں اور حقیقی معنوں میں ''غالب'' ہیں۔ موت کے بعد شخصیت کا سحر تو باقی نہیں رہتا، لیکن متن کی طلسماتی نیرنگیاں مستقل طور پر جگمگاتی رہتی ہیں اور بعد کی نسلوں کو مسلسل غور وفکر کی تحریک دیتی ہیں۔ غالب میں کچھ تو ایسا ہے کہ متن کی مختلف جہات کو روشن کرنے کا سلسلہ بھی جاری ہے۔ غالب کے شعری متن کو اردو تنقید و تحقیق کے بہترین اذہان نے مستقل طور پر اپنی توجہ کا مرکز بنایا لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ معلوم سے نامعلوم کا سفر کرنے والا غالب کا کلام آج بھی بھید بھرا بستہ ہے جسے سمجھنے اور آگے لے جانے کا دعویٰ تو بیشتر لوگ کرتے ہیں، لیکن اس کا بھید پوری طرح کسی پر نہیں کھلتا۔ یہی وجہ ہے کہ تفہیم غالب کی بامعنی کاوشیں وقفے وقفے سے منظرعام پر آتی رہتی ہیں اور غالب ڈسکورس میں کچھ نہ کچھ اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ کسی نہ کسی زاویے کو نمایاں کرتی ہوئی کتابیں تو شائع ہوتی رہتی ہیں، لیکن جب تک کوئی انوکھا پہلو شامل نہیں ہوتا، تو کتاب ادب کے سنجیدہ حلقوں کو متوجہ نہیں کرتی۔ حیرت کی بات ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تازہ ترین تصنیف ''غالب'' غالبیات کے متعدد انوکھے پہلوؤں کو نہ صرف منکشف کرتی ہے بلکہ غالب فہمی کے نئے ڈسکورس کے لیے ہمیں ذہنی طور پر اندر تک ہلا کے رکھ دیتی ہے۔ ذیلی عنوان کے تحت 'معنی آفرینی'، 'جدلیاتی وضع'، 'شونیتا اور شعریات' کا بامعنی اضافہ بھی کیا گیا ہے جسے دیکھ کر قاری پہلی ہی نظر میں اس بات سے واقف ہوجاتا ہے کہ ان نئے زاویوں کے توسط سے غالب کو پرکھنے کی کوشش یقیناً مختلف

ہوگی۔ مطالعے کے بعد اسے مزید تقویت حاصل ہوتی ہے اور غالب فہمی کے نئے سے نئے دریچے وا ہوتے چلے جاتے ہیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ عمر کی اس منزل میں جہاں بیشتر لوگوں کو ادبی سفر کی تھکن مٹانے میں بھی خاصی زحمت ہوتی ہے، گوپی چند نارنگ ہمیشہ کی طرح تازہ دم ہیں اور دس پندرہ برسوں کی مسلسل ذہنی مشقت کے بعد ایک ایسا کارنامہ ان کے قلم سے وجود میں آیا ہے جسے بلا مبالغہ شاہکار کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔ ویسے تو ان کی تمام کتابیں ادب کے سنجیدہ قارئین سے مسلسل دادو تحسین وصول کرتی رہی ہیں، لیکن یہ کتاب غالباً ان کی تمام کتابوں میں سب سے افضل اور قابلِ رشک کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔

فکشن، اسلوبیات اور لسانیات سے متعلق اپنی یادگار کاوشوں کے ذریعے گوپی چند نارنگ نے مخالفوں کو بھی اپنا ہم نوا بنانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ساری اردو دنیا ان کا لوہا مانتی ہے۔ یہ تینوں میدان ان کی تخصیص میں شامل ہیں، اور ہر سطح پر انھوں نے ماہرانہ نقوش ثبت کیے ہیں، لیکن ایسا نہیں ہے کہ ان کی شہرت کا دار و مدار صرف انھیں بنیادوں پر قائم ہے۔ وہ شاعری کے بھی عاشق ہیں اور شاعری کی تنقید، ابتدا سے ہی ان کی ترجیحات کا حصہ رہی ہے۔ میر، انیس، نظیر اور اقبال کو مختلف زاویوں سے پرکھنے کی نہایت بامعنی کوشش وہ بہت پہلے ہی کر چکے ہیں۔ ایک طرف جہاں انھوں نے جنگ آزادی میں اردو شاعری کے لافانی کردار کو تفصیل سے نمایاں کیا ہے وہیں اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب کے اچھوتے گوشوں کو بھی بڑی فن کاری کے ساتھ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تمام کتابیں اس بات کا ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ شعری محاسبہ بھی نارنگ کے مزاج سے پوری طرح میل کھاتا ہے اور شاعری کی نزاکتوں اور جملہ خصوصیات کو وہ جس اعتماد اور ہنرمندی کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں، انھیں دیکھ کر ان کی سخن فہمی کا قائل ہوجانا پڑتا ہے۔ شاعری کی تنقید کے دوران وہ ان تمام پہلوؤں کو اپنے پیش نگاہ رکھتے ہیں جن کے توسط سے مخصوص شاعر، یا مخصوص عہد کی شعری فضا اور رجحان کو صحیح تناظر میں پرکھا جاسکے۔ میر، انیس، نظیر، اقبال اور فیض سے متعلق نارنگ کے تفصیلی مضامین متعلقہ موضوعات کا قابلِ قدر احاطہ تو کرتے ہیں، لیکن مضامین لکھنے کے بعد مصنف کو بہرحال اپنے ذہن میں ایک

حد متعین کرنی پڑتی ہے۔ کسی بھی موضوع کے تمام پہلوؤں کو کسی ایک مضمون میں نہیں سمیٹا جاسکتا۔ شاعری سے متعلق نارنگ کے تمام مضامین، موضوع سے متعلق تمام ممکنہ جہات کو خاطر خواہ سمیٹتے ہیں، لیکن چوں کہ تفصیل کے ساتھ منجملہ خصوصیات اور تفصیلی بحث کو صرف یک موضوعی کتاب میں ہی بہتر طریقے سے سمیٹا جاسکتا ہے، اس لیے قدرے مفصل مضامین میں کوئی ایک جہت ہی سامنے آتی ہے نئی جہت۔ جہاں تک یک موضوعی کتابوں کا تعلق ہے، جنگ آزادی اور ہندستانی ذہن وتہذیب کے حوالے سے اردو شاعری اور اردو غزل کا بھرپور مطالعہ بھی نارنگ نے پوری محنت اور ایمان داری کے ساتھ کیا ہے، لیکن باریکی کے ساتھ کسی بڑی شخصیت کی باطنی تہوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش جو غالباً ایک عرصے سے انھیں بے چین کررہی تھی، ''غالب'' کی شکل میں نمودار ہوئی ہے۔ غالب اور میر سے ان کی عقیدت اور بے پناہ عشق کا اندازہ ''اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب'' کے ذریعے بھی واضح طور پر کیا جاسکتا ہے، لیکن وہاں بھی معاملہ چوں کہ مجموعی طور پر اردو غزل سے متعلق ہے، لہٰذا کسی مخصوص شاعر کے بجائے مختلف عہد کے بہترین شعرا کے کلام کو بنیاد بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس صورت میں گنجائش کے باوجود غالب کی شخصیت اور فن کا بھرپور محاکمہ وہاں ممکن نہ ہوسکا، البتہ مختلف کتابوں میں غالب سے متعلق، نارنگ کے جو خیالات بکھرے پڑے تھے، انھیں دیکھ کر یہ قیاس فطری طور پر لگایا جاسکتا تھا کہ اگر انھوں نے دل جمعی کے ساتھ غالب سے متعلق کوئی بھرپور کام کیا تو وہ چونکانے والا ضرور ہوگا۔ حسنِ اتفاق سے ان کی انتھک محنت نے غالبیات کے سرمائے میں بلاشبہ ایک حیرت انگیز اور انتہائی خوش گوار اضافہ کردیا۔

غالبیات کے وقیع سرمائے میں تنقیدی اور تحقیقی کاوشوں کی کمی نہیں۔ بہت سی کتابیں تنقیدی محاسبے کا حق ادا کرتی ہیں تو کئی کتابیں غالبیات سے متعلق کارآمد تحقیق کے اچھوتے گوشوں کو نمایاں کرتی ہیں۔ تنقید و تحقیق ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں، لیکن ان دونوں کے خوش گوار امتزاج کو نمایاں کرنا اور علمی سطح پر تحریروں میں برتنا آسان نہیں ہوتا۔ غالب تنقید کے نام پر جو کتابیں منظرِ عام پر آئی ہیں، ان میں غالب

کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین سلیقے سے کیا گیا ہے، اور بہت سے تنقیدی نکات ایسے اجاگر کیے گئے ہیں جن کے توسط سے اردو غزل کے عظیم شاعر کے فن کو سمجھنے میں خاطر خواہ مدد ملتی ہے۔ اسی طرح تحقیق سے متعلق جو نگارشات زیورِ طبع سے آراستہ ہوئی ہیں، ان میں بہت سے اچھوتے گوشوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ غالبیات کے سلسلے میں گنی چنی کتابیں ہی ایسی ہیں جن میں تنقید اور تحقیق دونوں سطحوں پر متوازن اور معیاری رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی تازہ ترین تصنیف کے ذریعے جہاں تنقیدی سطح پر اپنی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کی ہے، وہیں تخلیق کی رو سے بھی بعض ایسے گوشوں کو بے نقاب کیا ہے جو تحقیق کے روایتی طریقۂ کار سے خاصے مختلف معلوم ہوتے ہیں۔ اس بنا پر غالب کو نئے سیاق و سباق میں جانچنے اور پرکھنے کی کوشش ہر لحاظ سے لائقِ ستائش اور قابلِ تحسین ہے۔ تنقیدی سطح پر انھوں نے نہ صرف اشعار غالب کی عمومی تشریح سے گریز کیا ہے بلکہ ان تنقیدی نکات کی پیش کش سے بھی احتراز برتا ہے جن کے ذریعے غالب تنقید میں کسی نئی جہت کا اضافہ نہ ہو۔ اس طرح انھوں نے تحقیق کی فرسودہ باتوں کو دہرانے سے بھی اجتناب برتا ہے اور مقصد صرف یہ ہے کہ غالب کا نیا معنی خیز محاکمہ سامنے آسکے اور غزل کے اس عظیم شاعر کو نئے تناظر میں زیادہ بہتر طریقے سے سمجھا جاسکے۔ یہ نیا تناظر مابعد جدید نظریہ ہے لیکن خاص بات یہ ہے کہ اس کتاب میں نظریے کا غلبہ نہیں ہے اور تمام تر گفتگو شعری معنی آفرینی اور تخلیقیت کی بنیاد پر کی گئی ہے۔

''غالب'' کے ذریعے گوپی چند نارنگ نے اپنی فارسی دانی کا بھی مستحکم نقش دلوں پر قائم کیا ہے۔ پوری کتاب میں جگہ جگہ غالب کے فارسی اشعار کو فکر انگیز گفتگو کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اصل فارسی متن کے ساتھ تمام اشعار کا اردو ترجمہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس ڈسکورس میں فارسی روایت سے گہری آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن جہاں تک اشعار کی معنویت کو تنقیدی گفتگو میں شامل کرنے کی بات ہے تو وہاں انھوں نے اپنے ہی منطق اور فہم و فراست کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے ہر جگہ مستند حوالوں سے استفادہ کیا ہے لیکن جہاں بھی منطقی طور پر اختلاف کی گنجائش نکلی ہے، وہاں پوری ایمان

داری اور بھرپور اعتماد کے ساتھ انھوں نے اپنا اختلاف بھی ظاہر کیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر جگہ اپنی انفرادیت واضح کرنے کے لیے انھوں نے صرف اعتراض اور اختلاف کو ہی بنیاد بنایا ہے، بلکہ جہاں کہیں بھی انھیں کسی نقاد یا محقق کی کوئی بات معقول، مدلل اور متوازن محسوس ہوئی ہے، وہاں اس کا بھرپور اعتراف کرنے میں انھوں نے بخالت سے کام نہیں لیا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ مستند حوالوں میں پیش کیے گئے تنقیدی نکات یا تحقیقی ابعاد کو زیادہ اہمیت دی جائے، خواہ وہ نکات کسی نے بھی پیش کیے ہوں۔ بہت سے اہم لوگ مختلف وجوہات کی بنا پر زیادہ تذکروں میں نہیں آپاتے، جب کہ اوسط درجے کے لوگ مختلف النوع تراکیب کی بدولت منظرعام پر ہمیشہ نمایاں رہتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ایسی کسی بھی شخصیت سے مرعوب ہونے کی کمزوری نہیں دکھائی اور جینوئین لوگوں کے کارناموں کو پیش نگاہ رکھا ہے تاکہ غالب سے متعلق سنجیدہ گفتگو کا وقار قائم رہے۔ اس کتاب کے ذریعے انھوں نے چند ایسے دانش وروں اور ان کے کارناموں سے بھی اردو والوں کو بہتر طریقے سے واقف کرایا ہے جو دوسری زبانوں یا دوسرے ممالک میں رہ کر غالب کو سمجھنے اور پرکھنے کی سنجیدہ کوششوں میں ہمہ وقت مصروف ہیں۔

''اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب'' کے ذریعے گوپی چند نارنگ نے جس وقیع کام کی شروعات کی تھی، ''غالب'' کے ذریعے اسی کام کو مخصوص زاویے سے پایۂ تکمیل تک پہنچانے کی نہایت بسیط بامعنی کوشش کی ہے۔ انھوں نے غالب کے اردو اور فارسی کلام کو سامنے رکھ کر دوسروں کی طرح محض خامہ فرسائی سے قطعاً گریز کیا ہے، ساتھ ہی اشعار غالب کی عمومی تشریح سے بھی احتراز برتا ہے۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ غالب کی شاعری اگر دوسرے شاعروں سے منفرد معلوم ہوتی ہے تو وہ کون سے تخلیقی عوامل ہیں جن کی بدولت وہ انفرادیت قائم ہوئی ہے، یا کن بنیادوں پر غالب کے کلام کا اختصاص قائم ہوتا ہے۔ نارنگ نے معتبر نقادوں کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے جو اپنی تنقیدی تحریروں میں کلامِ غالب کی انفرادیت کا ذکر کرتے ہیں لیکن کسی بھی طرح یہ نہیں بتاتے کہ کلامِ غالب میں وہ انفرادیت کس بنا پر قائم ہوئی ہے۔

نارنگ اگر خود بھی یہی رویہ اختیار کرتے تو ان کے اعتراضات بے معنی ہو جاتے، لیکن انھوں نے ایمان داری کے ساتھ تنقید اور تحقیق کا حق ادا کرتے ہوئے ان تمام نکات کو تفصیل کے ساتھ واضح کیا ہے، جو اُن کی تنقیدی گفتگو میں بطور تھیسس یا بطور مرکزی مبحث بیان ہوئے ہیں۔ زیادہ تر نقادوں اور محققین نے غالب کے سلسلے میں معنی آفرینی اور نیرنگی خیال کی بحث اُٹھائی لیکن اس کی بھرپور وضاحت کے سلسلے میں بامعنی پیش رفت نہ کر سکے۔ معنی آفرینی کا ذکر تو لوگ کثرت سے کرتے ہیں، لیکن کوئی یہ نہیں بتاتا کہ غالب کے یہاں معنی آفرینی کس طرح پیدا ہوئی ہے اور معنی آفرینی اور ندرت و جدت کی بنیاد کن پہلوؤں پر قائم ہے۔ اس ضمن میں جن اکابرین نے بھی تساہلی سے کام لیا ہے، پروفیسر نارنگ نے ان کی بھی شائستگی سے گرفت کرنے میں کوئی جھجک نہیں دکھائی ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے جہاں بھی اپنی منطقی توجیہ کے ذریعے کوئی نئی بات کہنے کی کوشش کی ہے تو ان باتوں کی تصدیق کے لیے متن غالب سے مختلف شواہد پیش کیے ہیں، اور تنقیدی تجزیے کا جو انداز اختیار کیا ہے وہ مخالف کو بھی اپنا ہم نوا بنانے کے لیے کامیاب ہے۔ نارنگ نے پوری کتاب میں اس مرکزی خیال کو مختلف تجزیوں کے ذریعے ثابت کیا ہے کہ غالب کی شاعری، ہندستانی ذہن اور جڑوں کے فکر و فلسفہ اور ثقافتی وجدان کی بدولت ہی ممکن ہو پائی ہے۔ کلامِ غالب کو صحیح تناظر میں اس وقت تک نہیں پرکھا جاسکتا جب تک غالب کو ہندستانی ذہن اور ثقافت کے پس منظر میں نہ سمجھا جائے۔ انھوں نے اس بات کو بہ طور خاص نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہندایرانی فکری تصورات کے خوب صورت امتزاج کی بدولت ہی غالب کی شاعری کا اختصاص قائم ہوتا ہے۔ جو لوگ صرف ایرانی اثرات کو ہی اہمیت دیتے ہیں اور ہندستانی روایت میں صدیوں کے ثقافتی وجدان اور مختلف فکری نظریات کو نظرانداز کرتے ہیں، وہ کلامِ غالب کی اصلیت کو صحیح تناظر میں نہیں سمجھ سکتے۔ غالب کو اگر سمجھنا ہے تو ہندستانی ثقافتی وجدان کی جڑوں کی خاطر خواہ بحث کے بغیر ممکن نہیں۔ پورے غالب کو مرکز میں رکھتے ہوئے غالب کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تبھی ہماری کوئی بھی کاوش زیادہ کارگر اور بامعنی ہو سکتی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے غالب ڈسکورس کے تمام پہلوؤں کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے اپنا مطمحِ نظر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ غالب ڈسکورس کا کوئی بھی اہم پہلو چھوٹنے نہ پائے۔ ان معنوں میں غالب فہمی کی یہ نادر کوشش مزید اعتبار کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ نارنگ نے اس ضخیم کتاب کا باب اوّل ''حالی، یادگارِ غالب اور ہم'' کے عنوان سے قائم کیا ہے اور حالی کی اس بنیادی کتاب پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ ہر چند کہ انھوں نے مختلف مقامات پر اس بات کا خصوصی ذکر کیا ہے کہ غالب تنقید، حالی کے ذریعے پیش کیے گئے نظریات سے کافی آگے نکل چکی ہے، اس کے باوجود وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرتے کہ غالب فہمی کے سلسلے میں حالی کے بنیادی کام کو کسی بھی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے مختلف سطحوں پر حالی کی یادگار کو بہ نظر تحسین دیکھا ہے اور اس حقیقت کا صدق دل سے اعتراف کیا ہے کہ حالی نے غالب سے متعلق جو مباحث اٹھائے تھے، ان کی مرکزیت آج بھی قائم ہے۔ اس باب میں نارنگ نے مولانا محمد حسین آزاد کی کتاب ''آبِ حیات'' کا بھی ذکر کیا ہے جسے زمانی اعتبار سے ''یادگارِ غالب'' کے مقابلے میں تقدم حاصل ہے۔ حالی کے ساتھ اس گفتگو میں سہا مجددی اور طباطبائی وغیرہ کی تشریحات کا ذکر بھی ضمناً کیا گیا ہے، لیکن خاصی توجہ حالی کی یادگار پر صَرف کی گئی ہے۔ حالی نے سوانحی حالات قلم بند کرنے کے علاوہ مرزا کے منتخب اشعار جو دیوانِ ریختہ کی جان ہیں، ان کو بنیاد بنا کر کلامِ غالب کی انفرادیت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے کلامِ غالب کی معنوی جہات کو مختلف سیاق و سباق میں اُجاگر کرتے ہوئے اس حقیقت سے واقف کرایا تھا کہ مرزا کا ابتدائی ریختہ فارسی زبان و بیان کی پیچیدگی اور خیالات کے نامانوس ہونے کے سبب قبولیت کی سند حاصل نہ کر سکا اور پھر جب انھوں نے اس رویے میں تبدیلی لائی تو ان کی مقبولیت میں روز افزوں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ رویے کی تبدیلی کے سلسلے میں بھی نارنگ نے تحقیقی طور پر ایک دلچسپ حقیقت بیان کی ہے۔ غالب کے سلسلے میں عام طور پر مشہور یہ ہے کہ مرزا نے ابتدائی ایام میں مشکل زبان استعمال کی اور بعد کے زمانے میں نسبتاً آسان زبان اور سہل موضوعات کی پیش کش پر توجہ دی۔

نارنگ نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس مفروضے کو رد کر کے ثابت کیا ہے اور دکھایا ہے
کہ زبان و بیان کی تبدیلی کا سلسلہ مرزا کے یہاں نوجوانی کے زمانے سے ہی شروع ہوگیا
تھا اور آج بہت سے اشعار جو نسبتاً سہل معلوم ہوتے ہیں اور ہم انھیں بعد کے زمانے کا
شعر قرار دیتے ہیں، وہ تمام اشعار تقریباً 753 نوجوانی کے عہد میں کہے گئے جس کو غالب
تنقید گمرہی کا زمانہ کہتی آئی ہے۔ چونکہ نارنگ نے اشعار کی تخلیق کا سنہ بھی ثبوت کے طور پر
درج کر دیا ہے، اور مستند متون کو مرکزی حوالہ بنایا ہے، اس لیے ان کی باتوں کا قائل ہونا
ہی پڑتا ہے۔ یہ سارے مباحث چشم کشا ہیں۔

حالی نے غالب کے سلسلے میں جن مباحث کو اُٹھایا ہے، ان سے آج تک کوئی صَرفِ
نظر نہیں کر سکا ہے۔ نارنگ نے بھی جگہ جگہ حالی کی مرکزیت اور ان کی ابتدائی کاوش کی
اوّلیت کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے اور مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو ثابت
کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہم حالی سے لاکھ اختلاف کریں، لیکن انھوں نے جن مسائل و
مباحث کو اُٹھایا ہے، وہ آج بھی اہم ہیں اور غالبیات سے متعلق کوئی بھی گفتگو ان کے بغیر
مکمل نہیں ہوسکتی۔ اسی بنا پر نارنگ نے بھی غالب کے انھیں اشعار کو سامنے رکھ کر گفتگو کی
ہے جو دیوانِ ریختہ کی جان ہیں اور جنھیں حالی نے یادگار میں نہ صرف نمایاں طریقے سے
پیش کیا ہے، بلکہ جملہ شعری نزاکتوں کی باریکیوں کو بھی نشان زد کیا ہے۔ نارنگ ان تمام
نزاکتوں اور باریکیوں کا اعتراف کرتے ہیں، لیکن جہاں کہیں بھی انھیں محسوس ہوتا ہے کہ
حالی نے بعض اہم پہلوؤں کو اپنی بحث میں شامل نہیں کیا، یا بعض پہلوؤں کی جیسی
وضاحت کرنی چاہیے تھی، ویسی نہیں کر پائے، یا پرانے سے نیا اور عامیانہ سے انوکھا اور
نرالا کیسے بنتا ہے، تو ایسی صورت میں نارنگ بڑے سلیقے سے اپنا مطمحِ نظر مع تجزیاتی ثبوت
کے کرتے ہیں۔ نارنگ نے اشعار غالب کی سرسری اور عمومی تشریح کے بجائے ان اشعار
کی قلبِ ماہیت اور جدلیاتی وضع پر خصوصی توجہ دی ہے۔ انھوں نے ہر شعر کی جدلیاتی وضع کو
اپنے پیش نگاہ رکھا ہے اور اسی مناسبت سے تمام اشعار کے متن کو بالکل نئے زاویے سے
پرکھ کر متن کی تخلیقی پرتیں کھول دی ہیں۔ نارنگ اس بات پر خصوصی توجہ دیتے ہیں کہ اگر

شعری محاسبے میں کوئی معنی خیز جملہ ادا کیا جائے تو یہ لازم ہے کہ اس جملے کی سلیقے سے وضاحت کی جائے اور تجزیے سے ثبوت دیا جائے۔ ساتھ ہی اسباب وعلل کی بھی نشان دہی کی جائے تاکہ تمام باتیں منطقی طور پر سمجھ میں آسکیں۔ غالب کے ایک شعر: ''توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے + آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا'' کی تشریح کے دوران نارنگ نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''حالی بجا طور پر کہتے ہیں کہ نیا اور اچھوتا خیال ہے۔ خیال کے نئے اور اچھوتا ہونے کے بارے میں کوئی دو رائے نہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ غالب کے یہاں نیا اور اچھوتا خیال بنتا کیسے ہے؟ یعنی غالب کے یہاں پہلے سے چلے آرہے مضمون سے یکسر نیا مضمون (مضمون آفرینی)، معمولہ خیال سے یکسر نیا خیال (خیال آفرینی) یا اس کا کوئی اچھوتا، اَن دیکھا، انوکھا، نرالا، طلسماتی پہلو کیسے پیدا ہوتا ہے، جو معنی کو برقیا دیتا ہے، یا نئے معنی کی چکاچوند پیدا کردیتا ہے جسے عرف عام میں طرفگیِ خیال یا بدیع گوئی سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔''

تنقیدی تحریروں میں عام طور پر جو اعتراضات کیے جاتے ہیں، یا جن خامیوں کی نشان دہی کی جاتی ہے، بنیادی طور پر وہی خامیاں اعتراض کرنے والے کی تحریروں میں بھی راہ پاجاتی ہیں۔ اعتراض کرنے والا سرسری طور پر بعض پہلوؤں کا ذکر تو کرتا ہے، لیکن اپنی تحریر میں بلند دعوے کرتے ہوئے وہ جن نکات کو بنیادی اہمیت دینے کی بات کرتا ہے، خود اس کی تحریر، ان نکات سے عاری ہوتی ہے۔ ادب کے سنجیدہ قارئین اس کمی کو پہلی ہی نظر میں محسوس کرلیتے ہیں اور اعتراض کرنے والا خود تشکیک اور تضحیک کے دائرے میں آجاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے یہاں ایسا نہیں ہوتا۔ انھوں نے کتاب میں جگہ جگہ اپنے اعتراضات ظاہر کیے ہیں، لیکن اعتراضات کا سرسری ذکر کرنے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ پورے وثوق کے ساتھ اپنا موقف واضح کیا ہے۔ تنقید میں وہ جن پہلوؤں کو ناگزیر حیثیت سے دیکھنے کے خواہش مند ہوتے ہیں، انھیں خود اپنی تنقید میں پوری ذمہ داری اور وضاحت کے ساتھ قلم بند کرتے ہیں۔ اشعار کے متن کو سامنے رکھتے ہوئے جن پہلوؤں کی وہ نشان دہی کرتے ہیں، ان میں ان کے مخصوص نقطۂ نظر کا عکس واضح طور پر دیکھنے کو

مل جاتا ہے۔ درج بالا اقتباس میں پہلے تو وہ حالی کے خیالات کا اعتراف کرتے ہیں، لیکن فوراً ہی چند بنیادی سوالات بھی قائم کرتے ہیں۔ قاری کے ذہن میں یہ خیال گردش کرتا ہے کہ دوسرے نقادوں کی طرح نارنگ نے بھی خود ہی اُٹھائے گئے سوالات کا جواب دینا ضروری نہ سمجھا ہو، لیکن اگلے ہی مرحلے پر وہ خوش گوار حیرت سے دوچار ہوتا ہے جب قابلِ قدر اور تشفی بخش وضاحت اس کی نظروں سے گزرتی ہے۔ درج بالا اقتباس کے فوراً بعد، غالب کے مذکورہ شعر کی بھرپور وضاحت کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

''آنسو کے قطرہ کا خون سے فزوں تر ہونا اور آنسو کی نسبت گہر سے ہونا رسمیاتِ شعری میں ہے، لیکن ان کے قصر سے غالب یکسر نیا مضمون کیسے بناتے ہیں۔ قطرۂ آب، اصل الاصول ہے، لیکن کیا مضمون کا انوکھاپن اور اشک دونوں سے معمولہ تصورات کو گردش میں لانے اور ان کو منقلب کردینے سے پیدا نہیں ہوا ہے۔ حالی کا خیال ہے کہ پہلے مصرع میں دعویٰ ہے، دوسری میں دلیل ہے کہ آنسو جس کو آنکھوں میں جگہ ملی ہے، وہ اگر موتی بننے پر قانع ہوجاتا تو اس کو یہ درجہ نہ ملتا۔ مگر بات اتنی نہیں۔ مضمون تو ہمت عالی کے باندازۂ توفیق ہونے کا ہے جو مصرع اوّل میں بہ طور مبتدا ہے۔ آنسو کا موتی بننے پر قانع نہ ہونا بہ طور خبر ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ آنسو کے قانع نہ ہونے کو محض ''بتاتے ہی'' نہیں، اپنی شعری منطق سے اس کو ''محسوس'' کرا دیتے ہیں اور نادرہ کاری کا یہ کرشمہ حرکیاتِ نفی کے تفاعل سے ممکن ہوا ہے۔ غور سے دیکھیں تو یہاں دعویٰ و دلیل میں گردش ہے۔ یعنی آنسو گہر بننے پر قانع نہ ہوا، اس لیے کہ اس نے ہمت عالی سے کام لیا اور اسی کے موافق اسے تائید غیبی حاصل ہوئی۔ معنی کا ایک قرینہ اور بھی ہے کہ آنسو کا قابلِ قدر و منزلت اور قابلِ رشک ہونا (اہلِ ہمت کے لیے) اس وجہ سے ہے کہ آنسو کی غیرت نے موتی بننا گوارہ نہیں کیا بلکہ اس لیے یہ ہمت کی کہ اپنی اصل پر قائم رہتے ہوئے پانی کا قطرہ بنا رہے۔ اس کی اسی ہمت اور غیرت کی بدولت اسے تائید غیبی میسر آگئی۔ یوں معنی آفرینی اور تازہ کاری کی راہ، گہر اور اشک کی روایتی نسبت کو چیلنج کرتے

اور ہمت عالی و توفیق ایزدی میں نسبت پیدا کرنے سے کھل گئی۔ کیا اس میں مضمر شعری منطق کا تخلیقی تفاعل، اسی جدلیاتی نہاد یا نفی اساس حرکیات کے سرچشمۂ فیضان سے نہیں، جس کو جانچنے اور پرکھنے کی راہ پر ہم چل رہے ہیں۔"

یہ تو محض ایک نمونہ ہے۔ پوری کتاب میں اس جیسی لاتعداد مثالیں بکھری پڑی ہیں جن میں گوپی چند نارنگ نے کلامِ غالب کے متن اور اس کی مروّج تشریحات کو پیشِ نگاہ رکھ کر کچھ بنیادی سوالات قائم کیے ہیں اور ان سوالوں کا تازہ کارانہ جواز پیش کیا ہے۔ تشریحات کے سلسلے میں وارث علوی (خدا ان کی مغفرت کرے) نے بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ فاروقی شعر کے حلق میں انگلی ڈال کر ویسے معنی بھی برآمد کر لیتے ہیں جو اس میں سرے سے ہی موجود نہ تھے۔ جو نقاد، تنقیدی نکات پیش کرنے کے نام پر محض تشریح سازی کے عمل سے گزرتے ہیں، وہاں اس نوع کی مثالیں اکثر و بیشتر سامنے آتی ہیں۔ پہلے باب میں نارنگ نے کلامِ غالب کے متن کو گفتگو کا حصہ صرف اس لیے بنایا ہے کہ "یادگارِ غالب" کے تناظر میں حالی کی تنقیدی جہات واضح ہو جائیں۔ ساتھ ہی اردو والوں کے عمومی رویوں کا بھی اندازہ ہو سکے، یا پھر بدلتے ہوئے وقت کے تناظر میں غالب تنقید، کن نئی تعبیرات کے عمل سے دوچار ہو سکتی ہے، یا اسے لازمی طور پر ہونا چاہیے، اس سلسلے میں بھی اردو والوں کے سامنے نیا موقف سامنے آ سکے۔ نارنگ نے کلامِ غالب کی عمومی تشریح نہیں کی، یا اشعار کے حلق میں انگلی ڈال کر غیر ضروری معنی برآمد نہیں کیے۔ انھوں نے ایک تو منطقی تشریح کو خاص اہمیت دی۔ دوسری اہم بات جو قابلِ توجہ ہے، وہ یہ کہ انھوں نے جدلیاتی وضع کو نمایاں کرنے کے لیے کلامِ غالب سے اپنی پسند کے اشعار منتخب کرنے کے بجائے، انھیں اشعار کو بنیاد بنایا جن اشعار کو حالی نے اپنی تنقید کے لیے منتخب کیا تھا۔ حالی نے کلام غالب کی تشریح اور توضیح اپنے لحاظ سے کی تھی اور ان کی انفرادی پیش کش میں وہ پوری طرح حق بہ جانب تھے۔ نارنگ نے حالی کے منتخب اشعار کو سامنے رکھ کر گفتگو صرف اس بنا پر کی ہے تاکہ انھیں اشعار کی قدرے مختلف جہات جو "جدت و ندرت" کی بنا ہیں سامنے آ سکیں۔ یادگار کے ذریعے چونکہ ان اشعار کی تشریح بیشتر اذہان میں اچھی طرح

محفوظ ہے، لہٰذا انھوں نے دوسرے اشعار کو تاریخی نسخوں سے درجہ بدرجہ منتخب کرنے اور پھر ان کے حوالوں سے گفتگو کا سلسلہ جاری رکھا۔ لیکن گنجائش حالی کے ہی آزمودہ اور منتخب اشعار کی بنا پر ہی گفتگو کی نکالی۔ نارنگ نے حالی کے متن سے ہی سوالات برآمد کیے ہیں اور اس بات پر زور دیا ہے کہ اکیسویں صدی میں اردو تنقید غالب تنقید کے حوالے سے کچھ نئے سوالات قائم کرنے میں پوری طرح حق بہ جانب ہے۔ یہ اگر ردتشکیل ہے تو اس میں تکنیکی اصطلاح ایک بھی نہیں آئی۔

غالب فہمی کی یہ نادر کوشش ویسے تو سات سو صفحوں پر محیط بسیط بارہ ابواب کا احاطہ کرتی ہے اور ہر باب اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اس کا جائزہ پوری سنجیدگی اور ایمان داری کے ساتھ کیا جائے۔ تفہیم غالب کے سلسلے میں نارنگ معنی آفرینی کی بحث کو مختلف ابواب میں جاری رکھتے ہیں اور ہر مقام پر ان کی یہی کوشش ہوتی ہے کہ غالب کی معنی آفرینی، خیال بندی اور دقیقہ سنجی کو انوکھی مثالوں کے ذریعے واضح کیا جائے۔ روایتی طور پر کسی لفظ یا مضمون کے جو معنی مراد لیے جاتے رہے تھے، یا شعری متن میں مختلف شعرا نے انھیں جن معنوں میں استعمال کیا تھا، غالب کے یہاں اسی لفظ یا مضمون کے معنی پوری طرح تبدیل ہو جاتے ہیں۔ غالب کا جدلیاتی ذہن اور مزاج اس بات کی اجازت ہی نہیں دیتا کہ معمولہ روایت کی تقلید کی جائے اور وہ بھی فرسودہ انداز سے وہ بالکل تازہ اسلوب وضع کرتے ہیں اور برتے ہوئے مضامین کو منقلب کر کے نیا اور انوکھا مضمون پیدا کر دیتے ہیں۔ نارنگ نے اسی خاصیت کو غالب کی جدلیاتی معنی آفرینی سے تعبیر کیا ہے۔ مختلف زاویوں سے معنی آفرینی کی بحث کتاب کے پانچ ابواب میں پھیلی ہوئی ہے۔ یہ بحث دیگر ابواب میں بھی کسی نہ کسی سطح پر موجود ہے، لیکن مذکورہ ابواب میں معنی آفرینی کے ساتھ جدلیاتی افتاد و نہاد کو بھی گفتگو کا موضوع بنایا گیا ہے۔ نارنگ نے جدلیات کو منطقی بحث و استدلال کے ایسے علم سے تعبیر کیا ہے جسے کسی قضیے کی صداقت کو پرکھنے یا رد کر دینے کے لیے بروئے کار لایا جاسکے۔ اس ضمن میں علیحدہ طور پر یونانی جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات اور متصوفانہ جدلیات کا بھی ذکر کیا گیا ہے اور یہ تمام پہلو غالب شعریات کی

انوکھی جدلیاتی ساخت کو مزید روشن کرنے کے لیے زیر بحث آئے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے بڑی تفصیل کے ساتھ عبدالرحمٰن بجنوری کے اس مقدمے کا تجزیہ کیا ہے جس نے ایک زمانے میں ادبی سطح پر کافی ہلچل مچائی تھی، اور آج بھی غالب ڈسکورس کے سلسلے میں بجنوری کا قول، ضرب المثل کی طرح حوالوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔ جس زمانے میں بجنوری نے مولوی عبدالحق کی فرمائش پر دیوانِ غالب کے اعلیٰ ایڈیشن کی اشاعت کے لیے مقدمہ تحریر کیا تھا، وہ بعض مخالفتوں کی بنا پر فوراً شائع نہ ہوسکا، لیکن کچھ عرصہ گزرنے کے بعد مولوی عبدالحق نے اس کی اشاعت کی گنجائش نکالی اور اس طرح اپنا اخلاقی فریضہ انجام دیا۔ اشاعت کے فوراً بعد ہی بجنوری کے جملے نے غضب کی مقبولیت حاصل کرلی اور جہاں موافقت میں شیدائیوں کا وسیع حلقہ سامنے آیا وہیں مخالف گروہ نے بھی اپنا احتجاج ظاہر کرنا شروع کردیا۔ نارنگ نے اس پوری بحث کو معروضی انداز میں سمیٹا ہے۔ بجنوری اور کلامِ غالب سے متعلق جو غلط فہمیاں رائج ہوگئی تھیں، انھیں تحقیق کی رو سے نہ صرف دور کرنے کی کوشش کی بلکہ بعض اہم شواہد کی روشنی میں بجنوری کے مقدمے کو غالب ڈسکورس کا ایک نیا موڑ قرار دیا ہے۔ نارنگ نے تخلیقی طور پر بجنوری کا دفاع کیا ہے۔ بجنوری نے جن بنیادوں پر اپنا قول محال قائم کیا تھا، ان بنیادوں کو نہ صرف نارنگ نے سراہا ہے، بلکہ خاطر خواہ وضاحت کی ہے جو ہر لحاظ سے قائل کردینے والی ہے۔ نارنگ نے بجنوری کی موافقت یا مخالفت میں بلند کی گئی آوازوں کا سنجیدگی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے اور نہایت متوازن معروضی انداز اختیار کرتے ہوئے تمام پہلوؤں کو سمیٹا ہے۔ نارنگ نے بجنوری کی مبالغہ آمیز تعریف کو قولِ محال کے ضمن میں رکھا ہے اور اس بات کی بھرپور وضاحت کی ہے کہ بجنوری نے مقدمے کے ابتدائی قول کو پُر لطف قول محال بناکر دراصل تنقید کا فرض بہتر طریقے سے ادا کیا ہے، کیوں کہ خود غالب بھی اپنے کلام کو نوائے سروش یا اپنی کتاب کو دین کی ایزدی کتاب سے تعبیر کرتے تھے۔ اس تناظر میں بجنوری کے قول کا سنجیدگی سے جائزہ لیا جائے تو کسی طرح کی کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ نارنگ لکھتے ہیں:

''غالب تو اکثر اپنے کلام کو الہامی کتاب یا نوائے سروش کہتے رہے ہیں اور انھوں نے اپنے دیوان کو ایزدی کتاب بھی کہا ہے۔ بجنوری کا کمال یہ ہے کہ اس نے اسے وید مقدس کے ساتھ ملا کر ایک پُر لطف قولِ محال بنا دیا۔ قولِ محال کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ حل نہ ہو سکے، یا جو عقل سے بعید ہو۔ بے شک یہ مبالغہ ہے، لیکن مبالغہ اگر شاعری میں نہیں ہوگا تو کہاں ہوگا۔ مبالغہ سے معنی میں عجیب و غریب وسعت آتی ہے اور یہاں تو اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی میں ہے کہ اس کو محدود لفظی معنی میں نہ لیا جائے۔ وید مقدس دراصل یہاں استعارہ ہوا ہے اور استعارہ بھی دیوانِ غالب کے تناظر میں۔ اگر یہ تناظر اور ہم رشتگی نہ ہو تو جملہ بن ہی نہیں سکتا۔ گویا ساری معنویت جو قولِ محال کی جادوئی فضا اور انوکھے پن کو قائم کر رہی ہے، دیوانِ غالب کو وید مقدس کے سیاق و سباق میں رکھنے سے بنی ہے۔''

نارنگ نے اس اقتباس کے ذریعے نہ صرف بجنوری کے تخلیقی جملے کی داد دی ہے بلکہ کئی لحاظ سے ان کے جملے کا تخلیقی دفاع کیا ہے۔ اس کتاب میں خود نارنگ نے تخلیقی جملے کثرت سے لکھے ہیں جن میں غضب کے تنقیدی نکات پوشیدہ ہیں۔ غالب فہمی کی موثر گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے نارنگ نے دانشِ ہند اور جدلیاتی نفی کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس حقیقت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ قدیم ہندستانی فلسفے کی بنیادی جدلیات نفی پر قائم ہے اور نفی کے ذریعے بنیادی طور پر اثبات کا تصور زیادہ مضبوط طور پر سامنے آتا ہے۔ نارنگ ویدانتی فلسفے کا حوالہ دیتے ہوئے اس بات کو نمایاں کرتے ہیں کہ ہندستانی فکر میں خاموشی یا مون کو بھی بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس بات کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ بودھی فکر میں نفی کا تصور زیادہ وسیع معنوں میں استعمال ہوا ہے، یعنی نفی میں اثبات اور اثبات میں نفی کا تصور قائم ہے جس کے ذریعے دانشِ ہند کی جدلیاتی نہج حقیقت جاریہ کے سرالاسرار کے ساتھ واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ بودھی فکر میں شونیتا کے تصور سے بھی نارنگ نے عمیق بحث کی ہے۔ وہ تفصیل کے ساتھ اس تصور کی وضاحت کرتے ہیں کہ بودھی فکر میں ہی ''شونیتا'' ہی دانش کی انتہا ہے۔

شونیتا کے بغیر کائنات کے راز و اسرار کی تفہیم ممکن نہیں۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو واضح کیا ہے کہ بودھی فکر برہمن واد کے یکسر خلاف ہے۔ بودھی فکر کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے ناگارجن کی شونیتا سے متعلق نظریے کو شعریات کے نقطۂ نظر سے معروضی انداز میں پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں ویدانت اور شونیتا کا فرق بھی زیر بحث آیا ہے۔ نارنگ نے مختلف مثالوں کے ذریعے بتایا ہے کہ ''شونیتا فقط غور وفکر کا ایک طریقۂ کار ہے۔'' ''اسے کسی نظریے کے طور پر نہیں سمجھنا چاہیے۔'' اس ضمن میں بودھی فکر کی مختلف جہات بھی زیر بحث آتی ہیں اور یہ بتایا گیا ہے کہ شونیتا کس طرح آزادی میں ڈھل جاتی ہے اور آگہی کے مختلف دریچوں کو وا کرنے میں کس طرح معاون ہوتی ہے۔ یہاں نارنگ نے دریدا کے نظریے کا بھی حوالہ دیا ہے اور بتایا ہے کہ دریدائی فکر کے ڈانڈے کس طرح شونیتا کے تصور سے مل جاتے ہیں۔ انھوں نے مختلف حوالوں سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ کن مغربی نقادوں نے دریدا کے پیش کردہ نظریات میں شونیتا سے استفادے کی بات کہی ہے۔ شونیتا کے تصور کی مزید وضاحت کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ شونیتا حقیقت کے تصور اور نظریوں کی فقط تنقید ہے۔ بودھی فکر نے کبھی اس بات کا دعویٰ نہیں کیا ہے کہ شونیتا، حقیقت کا متبادل نظریہ ہے۔ لہٰذا شونیتا جو حرکیات نفی کا تصور ہے، بنیادی طور پر خود کو کالعدم کر دیتی ہے۔ شونیتا دراصل خاموشی کی طاقت ور زبان ہے۔ جب خاموشی اپنے ابلاغ کا سلسلہ شروع کرتی ہے تو زبان کی تمام تر میکانکی اور محدود جہتیں بے معنی ہو جاتی ہیں۔ نارنگ نے کبیر اور تصوف کا بھی حوالہ دیا ہے کہ انھوں نے خاموشی کی زبان اور شونیتا کے تصور سے شعوری یا لاشعوری طور پر استفادہ کرتے ہوئے کس طرح اپنے کلام میں غیر معمولی بصیرت پیدا کر دی ہے۔ ان تمام باتوں کی پیش کش تفصیل کے ساتھ صرف اس لیے کی گئی ہے تاکہ غالب کے ذہن کے اجتماعی لاشعوری اور آرکی نقوش کی وضاحت ہو سکے۔ نارنگ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ غالب کے یہاں اگر حیات و کائنات سے متعلق قول محال کا پہلو یا معنی کا پہلو قدم قدم پر اُجاگر ہوتا ہے تو پس منظر میں دانش ہند اور جدلیاتی حرکیات کی سوچ ہی کارفرما ہے اور غالب کی بہتر تفہیم اس وقت تک

نہیں ہوسکتی جب تک صدیوں کے تناظر میں دانش ہند اور جدلیاتی حرکیات کی مختلف جہات پیش نگاہ نہ ہوں۔ نارنگ نے اس بات کی تفصیلی وضاحت کی ہے کہ غالب شونیتا سے ملتی جلتی حرکیات کے تفاعل سے کام تو لیتے ہیں، لیکن اس تصور کی غالب کے یہاں قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ شونیتا کا تصور ماورائی ہے جب کہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت اساس ہے جس میں انسان اور نشاط زیست کا مطالعہ اس کے بنیادی سروکار میں شامل ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں:

> ''روایتاً یہ طور (شونیتا) ماورائی ہے جب کہ غالب کی فکر غیر ماورائی اور ارضیت کی اساس ہے۔ غالب کا منتہا عرفان نہیں، انسان ہے..... شونیتا تعینات کے رد در رد یا یہ دکھانے کے بعد کہ ہر شے متناقضانہ ہے، خود بھی کالعدم ہوجاتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا غالب کے سروکار ماورائی نہیں ارضی و شعریاتی ہیں، غالب کا مقصد انسان، انسان کی آرزوئیں اور تمنائیں، زندگی کے معاملات اور معنیات کا نیرنگ نظر ہے۔ چنانچہ غالب کی شعریات تک آتے آتے اس غیر ماورائی حرکیات نفی کی خاصی قلب ماہیت ہوجاتی ہے اور یہ گوناگوں شعریاتی اطوار سے طلسماتی معنیاتی پیرایوں میں ڈھل جاتی ہے۔''

نارنگ نے ''سبک ہندی'' کی روایت کا بھی تفصیلی تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے تاریخی تناظر میں فارسی زبان کے ارتقائی تسلسل اور ہندوستان میں مسلم حکمرانوں کے ساتھ اس زبان کے ورود کو لسانیاتی تغیر کے ایک بڑے واقعے کے طور پر بیان کیا ہے۔ جب فارسی زبان ہندوستان میں داخل ہوئی تو رفتہ رفتہ بودھی فکر اور ویدانتی فلسفے کے امتزاج کا اثر قبول کرتی چلی گئی۔ فکری سطح پر اس امتزاج نے غیر معمولی تبدیلیوں کو راہ دی۔ فارسی کی شعری روایت، ایرانی تہذیب و ثقافت کی پروردہ تھی لیکن جب دانش ہند کی مختلف جہات سے اس کی ہم آہنگی ہوئی تو افکار کی سطح پر نت نئی تبدیلیاں دیکھنے کو ملنے لگیں۔ زبان و ادب کا ایک نیا اسلوب وضع ہوا اور ہندوستان کے فارسی شاعروں نے اپنے کلام کو قدرے مختلف فلسفیانہ اور پیچیدہ رنگ میں پیش کرنا شروع کیا۔ یہ رنگ ان فارسی شعرا کے رنگ سے **بالکل مختلف تھا** جو ایران میں رہ کر فارسی شاعری کا علم بلند کررہے تھے۔ ہندوستان

کے فارسی شعرا کا کلام معنی آفرینی اور خیال بندی کی بدولت اپنا اختصاص قائم کرنے لگا۔ معنی آفرینی کے ذریعے معنی کی نئی جہتوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی، جبکہ خیال بندی کا معاملہ، موضوع کی رنگارنگی سے متعلق تھا۔ یعنی موضوع کی سطح پر کسی خیال کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس میں ندرت و جدت کا احساس ہو۔ ہندوستان کے فارسی شعرا نے اپنے کلام میں تمثیل نگاری اور معنی آفرینی کو ناگزیر حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ساتھ ہی خیال بندی کے ذریعے تہذیب و ثقافت کے خوب صورت امتزاج کو بھی فن کاری کے ساتھ نمایاں کیا۔ ان اوصاف کے ذریعے ہندوستان کے فارسی شاعروں کا اسلوب روزافزوں نکھرتا اور الگ ہوتا چلا گیا اور ایران کے فارسی شاعروں کے مقابلے میں ان کی انفرادیت اعتبار کا درجہ حاصل کرنے لگی۔ گوپی چند نارنگ نے واضح طور پر اس بات کی نشان دہی کی ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح زیادہ قدیم نہیں ہے۔ انھوں نے فارسی تذکروں، آبِ حیات، یادگار غالب اور شبلی کی تصانیف کا حوالہ دیتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ ان کتابوں میں سبک ہندی کی اصطلاح کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ مختلف تذکرہ نگاروں کا ذکر کرتے ہوئے نارنگ اس بات کو خصوصی طور پر بیان کرتے ہیں کہ سبک ہندی کے بنیاد گزاروں میں فغانی، صائب، غنی اور کلیم کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ فغانی نے سبک ہندی کی بنیاد ڈالی اور صائب، کلیم اور غنی نے اس کو رواج دینے میں اہم کردار ادا کیا۔ ہندوستان میں بودھی فلسفے کی باریک بینی موجود تھی اور یہاں کے شعرا اپنے کلام میں شعری نزاکتوں کو خاص اہمیت دیتے تھے۔ اس پس منظر میں جب فارسی شاعری ہندوستان میں وارد ہوئی تو فارسی شاعری نے بھی ان نزاکتوں اور باریکیوں کا خاص اثر قبول کیا اور فارسی شاعری میں بھی ان تمام پہلوؤں کی پیش کش شروع ہوگئی۔ اس بنا پر ہندوستان میں کی جانے والی فارسی شاعری، ایران کی فارسی شاعری سے خاصی مختلف معلوم ہوتی ہے۔ نارنگ نے مستند محققوں اور نقادوں کا حوالہ دیتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ سبک ہندی کی اصطلاح بعد میں ان شاعروں کے لیے استعمال کی گئی جو ہندوستان میں رہ کر فارسی زبان میں شاعری کر رہے تھے۔ نارنگ اس پورے پس منظر کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "یہ حقیقت ہے کہ جتنی ترقی، سربلندی فارسی شاعری نے ہندوستان میں حاصل کی، اس زمانے کے ایران میں بھی اسے نصیب نہیں ہوئی، تاہم اہلِ زبان ہونے کے ناتے ایرانی شعرا ہندی فارسی گویوں کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں تک جاری رہا۔ چنانچہ ایران میں دبستانوں کے طور پر جب "سبک" وضع کیے جانے لگے، جیسے سبکِ خراسانی، سبکِ عراقی تو سبکِ ہندی کی اصطلاح فارسی گویانِ ہند کے لیے برتی جانے لگی۔ ظاہر ہے ایسا کسی امتیاز و احترام کی بنا پر نہیں تھا۔ اس میں اہلِ زبان ایرانیوں کا برتری و تفوق کا جذبہ تو شامل تھا ہی، فارسی گویانِ ہند کے تئیں علاحدگی و بے تعلقی، نیز ان کی فلسفیانہ پیچیدہ بیانی، نزاکتِ خیالی اور وقت پسندی کے تئیں مغائرت اور کسی حد تک تحقیر و تخفیف کا جذبہ بھی شامل تھا۔"

بعض ادبی مورخین کا خیال ہے کہ سبک ہندی کی صنعت کاری کا آغاز خراسان میں ہوا، لیکن نارنگ نے اس بات کو واضح کیا ہے کہ فلسفیانہ پیچیدگی اور دقیقہ سنجی کی خصوصیات ہندستانی ذہن سے زیادہ علاقہ رکھتی ہے اور سبکِ ہندی میں انھیں خصوصیات کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے، لہٰذا یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ سبکِ ہندی کی صنعت کاری کا فروغ ہندوستان میں ہی مغل دور میں ہوا اور ہند کے فارسی شعرا نے اس صنعت کو فروغ دینے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ سبک ہندی کی جامع بحث کرتے ہوئے نارنگ نے شبلی نعمانی کے تنقیدی رویوں کو کئی جگہوں پر نشان زد کیا ہے۔ شبلی، سبک ہندی کی روایت کو اہمیت تو دیتے ہیں، لیکن اس کی تخصیص اور عظمت کا بیان نہیں کرتے۔ گویا کہ اہلِ فارس کا جو تحقیری رویہ سبک ہندی کے تئیں تھا، اس کا خاموشی کے ساتھ اعتراف بھی کرتے ہیں۔ شبلی، سبک ہندی کے شعرا کو مثبت معنوں میں کہیں استعمال بھی کرتے ہیں تو کوئی تفصیل پیش نہیں کرتے اور ہمیشہ آئندہ کے لیے اس موضوع کو بیان کرنے کا وعدہ کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں، لیکن وہ آئندہ کا وعدہ کبھی وفا نہیں کر پاتے۔ نارنگ شبلی کے اس رویے کو نشان زد کرتے ہیں اور ہر لحاظ سے حق بجانب معلوم ہوتے ہیں۔ مختلف موقعوں پر شبلی سے متعلق اپنے اعتراضات ظاہر کرتے ہوئے نارنگ لکھتے ہیں:

(1) ''اس جدت کا ذکر شبلی نے شعرالعجم کی جلد سوم، چہارم اور پنجم میں کئی جگہ چھیڑا ہے لیکن اس کی تفصیل وہ آئندہ پر ٹال جاتے ہیں۔ ان کی وجہ غالباً یہ نفسیاتی گرہ تھی کہ ان کا ذوق و مزاج ایرانی فارسی شاعری میں اس درجہ رچابسا تھا کہ فارسی گویانِ ہند کے مداح ہوتے ہوئے بھی ان کے خصائص کو ضابطہ بند کرنے میں کترا کے نکل جاتے۔ وہ مغل شاعری کی رفعتوں اور سربلندیوں کے تو قائل ہیں لیکن بشمول بیدل و ناصرعلی ہندی فارسی شاعری کی صنعت گری او خیال بندی کی تحقیر کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔''

(2) ''شبلی یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ سبک ہندی کی شاعری ہرچندکہ انقلاب آفرینی تھی، اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔کوئی بھی رجحان جب پیدا ہوتاہے تو وہ بے اعتدالیوں کا شکار بھی ہوتاہے۔ ضرورت معروضی تنقیح کی تھی جس کے اشارے شبلی کے یہاں ملتے ہیں، لیکن ایرانی روایت کی بالادستی کا بھی اپنا تفاعل تھا۔ نتیجتاً شبلی متاخرین شعرائے ہند بالخصوص ناصرعلی اور بیدل کی مذمت کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ غالب کو تو انھوں نے سرے سے قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھا۔''

نارنگ نے سبک ہندی کی اتنی جامع بحث صرف یہ ثابت کرنے کے لیے پیش کی ہے کہ غالب کی شاعری اس صنعت کاری سے بہ طور خاص وابستہ تھی اور زیرزمین اس روایت کی تخلیقی جڑوں کی تصدیق ان کے ابتدائی کلام سے بھرپور طور پر ہوتی ہے۔ چونکہ شروع سے ہی غالب کا ذہن عام راستوں سے ہٹ کر ایک مختلف ڈگر پر چلنے کا عادی تھا اور زبان و بیان کا عامیانہ تصور کسی بھی طرح انھیں قابلِ قبول نہیں تھا، لہٰذا انھوں نے سبک ہندی کی روایت کو نہ صرف دل سے قبول کیا بلکہ پوری طرح غیرشعوری طور پر اس انداز اور اسلوب میں رچ بس گئے۔ ویسے بھی دقیقہ سنجی اور فلسفیانہ پیچیدگی غالب کے انفرادی مزاج اور تخلیقیت کا لازمی جزو تھی۔ لہٰذا انھوں نے سبک ہندی کے زیراثر ہی معنی آفرینی، خیال بندی اور فلسفیانہ پیچیدگی کے تصور کو زیادہ سے زیادہ فروغ دینے کی کوشش کی۔ نارنگ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تخلیق کار اپنے اندر کی آگ میں تپ کر زندگی کے مختلف النوع

تجربات کو متعدد جہتوں سے آشنا کراتا ہے، تبھی معنی آفرینی کی مختلف شکلیں سامنے آتی ہیں۔ غالب نے زندگی کے ہر قدم پر اپنے اندر کی آگ میں تپ کر تخلیقی تجزیوں کو معنویت کی متعدد جہتوں سے آشنا کیا اور اس طرح معنی آفرینی کے حیرت انگیز نمونے سامنے آئے، لیکن غالب کی مجموعی انفرادیت اس وقت تک نمایاں نہیں ہوسکتی جب تک دانش ہند کی روایت اور جدلیاتی نفی کے تصور سے بہتر طور پر آگاہی نہیں ہوگی۔ گویا کہ صدیوں پر پھیلا ہوا ایک طویل سلسلہ ہے اور تمام سلسلے ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط ہیں کہ انھیں کسی بھی طرح علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ غالب کی تخلیقی انفرادیت کو اچھی طرح سمجھنے کے لیے اس پورے وجدانی تسلسل کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس پورے پس منظر کو بڑے معروضی منطقی دلائل اور تسلسل کے ساتھ نشان زد کیا ہے۔ غالب کی تخلیقیت نے اس پوری روایت کو اپنے شعور اور اجتماعی حافظے میں اچھی طرح انگیز کیا تھا، اور اسی بنا پر ان کی حیرت انگیز صلاحیتوں کو نمایاں ہونے کا موقع ملا۔ نارنگ نے غالب کی مضمون آفرینی اور ان کی منفرد تخلیقیت کو اُجاگر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''مضمون آفرینی و خیال بندی جس کی داد ماہرین نے دی ہے، خیال رہے کہ بات فقط ہیئتی یا رسومیاتی رشتوں کی نہیں۔ لفظی مناسبتیں، تلازم حسی و وہمی پیکروں کے رشتے، ایہام و اصطلاحات، یہ سب تو ہیں ہی، لیکن اصل چیز تو ذہن وفکر ہے جو اُن سب کو انگیز کرتا، رشتے بناتا یا وہمی و خیالی شکلوں کو خاص تخلیقی زاویے سے وضع کرتا اور ان کو شعر کا قالب عطا کرتا ہے، ورنہ یہ صرف مشاقی اور لفظی بازی گری بن کر رہ جاتی ہیں، جیسا کہ اس عہد کے بہت سے شاعروں کے یہاں ہوا بھی ہے۔''

مضمون آفرینی اور خیال بندی سے شاعری کی تاثیر میں یقیناً اضافہ ہوتا ہے، لیکن اگر انھیں شاعری میں صرف رسومیاتی رشتوں کی طرح بطور مشاقی یا لفظی بازی گری برتا جائے تو کوئی بات نہیں بن سکتی۔ بات تو اس وقت بنتی ہے جب خاص تخلیقی زاویہ مختلف شعری مناسبتوں کو انگیز کرتا ہے اور انھیں بھرپور تخلیقی حسیت کے ساتھ الفاظ کے قالب میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ دوسرے شعرا اس گہرائی کو سمجھنے میں ناکام رہے جس کی بنا پر ان کی شاعری

گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ازکار رفتہ ہوتی چلی گئی اور آج وہ شعرا اور ان کی شاعری حاشیے پر آگئی ہے۔ غالب معنی آفرینی اور خیال بندی کے سلسلے میں بنیادی طور پر چونکہ سبک ہندی کی روایت میں رچے بسے تھے اور سبک ہندی کی روایت بنیادی طور پر مٹی کی جڑوں اور بودھی فلسفوں سے گہرا رشتہ رکھتی تھی۔ لہٰذا غالب کی افتادِ طبع ان تمام سلسلوں میں جذب ہوتی چلی گئی اور اسی بنا پر غالب کے یہاں جادوئی معنی آفرینی اور خیال بندی کے حیرت انگیز نمونے معرضِ وجود میں آتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے غالب کی اس غیر معمولی تخلیقیت کو اُجاگر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''آخر وہ کیا چیز ہے جو دوسروں کے یہاں فقط ہیئتی مشاقی ہے، غالب کے یہاں دہکتی ہوئی آگ ہے جو ہیئتی نظام کے نیچے سے لودیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیئتی کاری گری، سطحِ شعر پر نظر آنے والا آئس برگ کا ذرا سا سرا ہے۔ آتش فشاں لاوا تو کہیں نیچے ہے جسے ٹھہر کر بہ نظرِ امعان دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کے یہاں یہ جدلیاتی اساس شعری فشار اس نوع کا تھا کہ آگے چل کر غزل کی پوری شعریات اس سے زیروزبر ہوگئی۔ اس میں شاید ہی کسی کو شبہ ہو کہ غالب کی خیال بندی و معنی آفرینی کے بعد اردو شاعری وہ نہیں رہی جو اس سے پہلے تھی۔ گویا آج کے تنقیدی محاورے میں غالب کی اس خاص شعریات نے پورے Canon کو پلٹ دیا اور بہت سے شعرا جو اعلیٰ مسندوں پر بیٹھے ہوئے تھے وہ حاشیے پر جا پڑے اور جو حاشیے پر تھے، وہ مرکز میں آگئے۔''

غالب نے معنی آفرینی اور خیال بندی کو انفرادی سطح پر انقلابی ندرت بخشی، جس کی بنا پر شعریات کا منظرنامہ ہی تبدیل ہوگیا۔ سبک ہندی کی فلسفیانہ خصوصیات کا خمیر چونکہ مقامی مٹی سے اُٹھا تھا، لہٰذا غالب نے جدت طبع کی بنا پر روشِ عام کو مسترد کرکے ایسی رہ گزر منتخب کی جو نہایت مشکل تھی، لیکن غالب کی افتاد و مزاج سے ہم آہنگ تھی۔ وہ انفرادی روش، بیدل کے طرز کو اختیار کرنے کی بنا پر وجود میں آئی۔ بیدل کو ایک زمانے تک مشکل گو شاعر کہہ کر نظرانداز کیا جاتا رہا لیکن جب غالب شناسی اور نسخۂ حمیدیہ کی مثبت کوششیں سامنے آئیں تو ایک بڑا فن کار اپنی بھرپور صلاحیتوں کے ساتھ نمایاں ہوتا چلا گیا۔

گوپی چند نارنگ نے بیدل کی شاعرانہ عظمت کو بھی تفصیل سے اُجاگر کیا ہے اور ان کی انفرادی شعری عظمت کی نشان دہی کی ہے۔ بیدل نے خود بھی ایک مختلف ذہن پایا تھا اور اظہار کا عام پیرایہ ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ لہٰذا غالب نے بھی بیدل کی تقلید میں وہی روش اختیار کی۔ غالب، نوعمری کے زمانے میں بیدل کے فن اور اسلوب کے عاشق ہوئے تو ساری عمر باوجود ادعا کے اس سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔ لیکن ابتدا میں جو نقش ان کے ذہن پر قائم ہوگیا تھا وہ تمام عمر ان کے شعور و لاشعور میں قائم رہا۔ غالب نے آگے چل کر اپنی الگ راہ بھی بنائی تو بھی لاشعوری طور پر بیدل کے اثرات سے نجات حاصل نہ کرپائے۔ سبک ہندی کی خصوصیات کے ساتھ بیدل کا شاعرانہ اسلوب، فلسفیانہ سرمستی، پیچیدگی، دقیقہ سنجی اور نکتہ رسی سے غالب کی ذہنی مناسبت اور قربت کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ بعض لوگوں نے بیدل کے ساتھ غالب کی ذہنی مناسبت کو منفی انداز سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور غالب کے بہت سے اشعار کو بیدل کے اشعار کا چربہ کہا ہے۔ نارنگ نے اس بحث کو بڑے منطقی انداز اور سلیقے سے سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے متن کی پُراسراریت کو واضح کرتے ہوئے مختلف مثالیں پیش کیں ہیں۔ انھوں نے بتایا ہے کہ کسی ایک مضمون، یا خیال کو اگر تخلیقی طور پر استعمال کرتے ہوئے دوسرا متن بنانے کی کوشش کی جاتی ہے تو اسے بھی قدرے مختلف زاویے سے دیکھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ یہ تخلیق کا پیچیدہ اور پُراسرار عمل ہے اور یہ روایت بھی ہر عہد میں جاری و ساری رہی ہے۔ لہٰذا ایک متن کو سامنے رکھ کر دوسرے متن کی تخلیق کے عمل کو حددرجہ پیچیدہ اور ناقابلِ فہم قرار دیتے ہوئے نارنگ اسے معلوم سے نامعلوم کا سفر قرار دیتے ہیں اور بیدل و غالب کے رشتے کو اسی مسلسل سفر کا ایک حصہ قرار دیتے ہیں:

"تخلیق کا یہ سفر خاصا پیچیدہ اور پُراسرار ہے۔ کچھ عناصر، کچھ مصطلحات، کچھ خیالی پیکر کسی ایک شاعر سے خاص سہی، اکثر مضامین سبک ہندی کی شاعری میں سینکڑوں نہیں، ہزاروں بار دہرائے گئے ہیں۔ ویسے بھی متن سے متن اور مضمون سے مضمون بنتا ہے۔ اس نوع کی مشابہتیں دوسرے شعرا کے یہاں

بالکل نہ ہوں، اس کی کوئی ضمانت نہیں۔ یہی معاملہ زمینوں، ترکیبوں، بندشوں اور لفظوں کی میناکاری کا ہے جن کے معلوم رشتے جتنے برحق ہیں، نامعلوم رشتے اتنے ہی پُراسرار اور پیچیدہ ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیدل سے غالب کا تخلیقی معاملہ اتنا برسرزمین نہیں، جتنا زیرزمین ہے۔ یعنی اتنا سطح پر نہیں، جتنا تہ در تہ اور پیچ در پیچ ہے۔ اتنا آنکھوں کے سامنے نہیں، جتنا نظروں سے اوجھل ہے۔ دوسرے لفظوں میں بات فقط Surface Structure کی نہیں، کچھ deep sturcture اور دھندلے منطقوں کی بھی ہے جو تنقید کی منطقی یا تحلیلی یا تقابلی زبان کو جُل دیے جاتے ہیں۔ ہم صرف سطح سمندر پر ہاتھ پیر مار رہے ہیں۔ اَن گنت لعل و گہر سمندر کی تہہ میں پڑے ہیں جن کی رسائی ممکن نہیں۔ پھر یہ بھی کہ غالب کے بہت سے مضامین اور خیالات دوسروں کے ہوتے ہوئے بھی دوسروں کے نہیں۔ ایک مقام پر جاکر غالب کا مسئلہ فقط غالب کا مسئلہ بن جاتا ہے۔"

ان خیالات کے ذریعے گوپی چند نارنگ غالب کی طرف داری کے بجائے سخن فہمی اور سخن شناسی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے بیدل کی عظمتوں کا بھی واضح طور پر اعتراف کیا ہے لیکن ساتھ ہی غالب کی انفرادی جہتوں کو منطقی دلائل کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ نارنگ کا کمال یہ ہے کہ وہ دوسری زبانوں میں لکھے گئے غالب سے متعلق تنقیدی محاسبوں کو بھی تجزیے کے دوران پیش نگاہ رکھتے ہیں اور ان نقادوں کی بیش قیمتی آرا کو بھی اپنے تجزیے کا لازمی حصہ بناکر پیش کرتے ہیں۔ یہ رویہ انھیں غالب کے دوسرے رمزشناسوں سے علیحدہ کرتا ہے۔ نارنگ نے غالب کی تقلید میں شناسا راستوں سے کٹ کر انفرادی ڈگر اختیار کرنے کی لاجواب کوشش کی ہے۔ ان کے تنقیدی محاسبوں کے ذریعے یہ پہلو بھی سامنے آیا ہے کہ دوسری زبانوں کے ماہرین نے غالب کو اپنی اپنی سطح پر پرکھنے کی جو کوششیں کی ہیں، وہ کتنی کارگر ثابت ہوتی ہیں۔ ساتھ ہی یہ پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ دوسری زبانوں کے دانش ور، اردو کے مستند نقادوں کے مقابلے میں کس طرح مختلف سوچ رکھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے روایت اوّل، نسخہ حمیدیہ، گل رعنا، نسخۂ شیرانی اور متداول دیوان کے انفرادی اور بھرپور مطالعے کے دوران تاریخی ترتیب سے پہلی بار غالب کے سینکڑوں اشعار کے متون کو پیش نگاہ رکھا ہے اور معنویت کی حیرت زا مختلف جہتوں کو نمایاں کیا ہے۔ متداول دیوان کے اشعار سے تو اردو قاری آشنا ہے، لیکن روایت اوّل اور نسخۂ حمیدیہ کے سینکڑوں اشعار ہماری حیرتوں میں مسلسل اضافہ کرتے رہتے ہیں۔ ایسے ساڑھے سات سو اشعار متداول دیوان میں نشان زد کیے ہیں جو انیس سے پچیس برس کی عمر کے ہیں۔ نارنگ نے حددرجہ پیچیدہ اشعار کی بھی حیرت انگیز وضاحت کی ہے۔ انھوں نے اپنی مخصوص فکر کی ترجمانی اور تصدیق کے لیے بنیادی طور پر ان اشعار کے متون کو پیش نگاہ رکھا ہے اور ان اشعار میں پوشیدہ معنویت کی دبیز پرتوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی یہ انفرادی کاوش، عمومی تشریحات سے بے حد مختلف ہے۔ تشریح کے عمل کو وہ اہمیت دیتے ہیں اور غالب سے متعلق مختلف شارحین کے کاموں کا صدقِ دل سے اعتراف کرتے ہیں، کیوں کہ غالب تنقید آج جس صورت میں ہم تک پہنچی ہے، اس میں شارحین کے کام کو کسی بھی طرح نظرانداز نہیں کیا جاسکتا، لیکن بہرحال وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ غالب فہمی کی یہ کوشش، تشریح سازی سے تعبیر نہ کی جائے۔ اس ضمن میں وہ بہت واضح طور پر اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''خاطر نشان رہے کہ ہمارا مقصد اردو کلام غالب کی شرح فراہم کرنا نہیں ہے، یہ شارحین کا کام ہے۔ ہم جملہ شارحین و ماہرین کے کام کی قدر کرتے ہیں، لیکن ہمارا سفر الگ نوعیت کا ہے اور ہماری سعی و جستجو کی جہت دوسری ہے۔ یہ کسی کے رد یا تخالف میں بھی نہیں ہے بلکہ اس اعتبار سے ہم جملہ ماہرین اور شارحین کے ممنون ہیں کہ اگر ان کے کارناموں اور دقیقہ سنجیوں کی بدولت غالب ڈسکورس یہاں تک نہ پہنچا ہوتا جہاں وہ اس وقت ہے تو ہمارے لیے اس دفتِ طلب راہ میں قدم اُٹھانا آسان نہ تھا۔ تاہم ماہرین نے غالب کے بارے میں سب گتھیوں کو حل کرلیا ہو، ایسا بھی نہیں ہے۔ غالب کے تخلیقی سفر، ذہنی و زندگی اور فکروفن کے بہت سے گوشے ایسے ہیں، اور بہت سے پیچیدہ

سوال اس نوعیت کے ہیں کہ ان کے جواب ہنوز فراہم نہیں کیے جاسکے۔ غالب کے گنجینۂ معنی کے طلسم کے ابھی کئی در ایسے ہیں جو ہنوز وا نہیں ہوئے۔ متن کی قوت زماں کے محور پر قاری کے تفاعل کے ساتھ مل کر معنی پروری کر رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یوں بھی کوئی تعبیر آخری تعبیر نہیں ہوسکتی، نہ ہی کوئی تعبیر آئندہ تعبیروں کے امکانات ختم کرسکتی ہے۔ یوں دیکھیں تو ہنوز ہزار بادۂ ناخوردہ رگِ تاک میں ہے۔''

اور حقیقت بھی یہی ہے کہ متن اگر پُر پیچ ہے تو اس کی تفہیم آسان نہیں ہوتی۔ مفہوم تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مختلف طریقے استعمال میں لائے جاتے ہیں اور ہر طریقہ متن کی ایک نئی تعبیر پیش کرتا ہے۔ غالب کا کلام جو گنجینۂ معنی کا طلسم ہے، اس کی متعدد تعبیریں پیش کی جاچکی ہیں، لیکن اتنی تعبیروں کے بعد بھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بہت کچھ ہماری گرفت میں نہیں آسکا ہے اور یہی تشنگی اردو تنقید و تحقیق کو معلوم سے نامعلوم کے سفر کی جانب راغب کرتی رہی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ایک نئے غالب کو پیش کردیا ہے۔ انھوں نے مختلف مثالوں کے ذریعے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اشیا کا آزادانہ وجود کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہر شئے قائم بالغیر ہے۔ یہاں تک کہ معنی بھی التوا میں ہے اور ثنویت سے آزاد بھی ہے۔ یوں مفہوم کی موجودگی اور عدم موجودگی کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ غالب شعریات میں جامد کچھ بھی نہیں ہے۔ معنی کی سطح پر مسلسل تغیر پذیری اور حرکیات اس کا جوہر خاص ہے اور یہی خصوصیت غالب کے نئے فکر انگیز مطالعے کا قابلِ قدر جواز ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کتاب میں غالب سے متعلق تمام پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے حیرت انگیز سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ غالب کی زندگی کے تمام نشیب و فراز کو سلیقے سے سمیٹتے ہوئے اس بات پر بھی زور دیا گیا ہے کہ شخصیت و شوخی و ظرافت، آزاد خیالی، روشن خیالی اور کم و بیش زندگی کے ہر اہم واقعے میں غالب کی جدلیاتی فکر اس طرح نمایاں ہے جس طرح وہ ان کے شعری متن میں جلوہ گر نظر آتی ہے۔ غالب کی تخلیقی معنویت اور جہات، ماورائیت میں نہیں، بلکہ ارضیت میں رچی بسی ہیں اور دراصل اسی پہلو کے ذریعے

غالب کی عظمت کے پوشیدہ گوشوں تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے غالب ڈسکورس کو ایک نئی قرأت اور سمت و رفتار عطا کی ہے اور بتایا ہے کہ آنے والے عہد میں غالب کا کلام اسی طرح نئے نظریہ سازوں کو کلامِ غالب کی نئی تعبیریں پیش کرنے کے لیے مہمیز کرتا رہے گا۔ بلاشبہ نارنگ کی یہ کتاب کلامِ غالب کے سلسلے میں ایک نئے ڈسکورس کا آغاز کرتی ہے جس پر آنے والے زمانوں میں خردافروز گفتگو کا بسلسلہ مستقل طور پر جاری رہے گا۔

○

تذکرہ و تبصرہ

سیفی سرونجی

غالب اور گوپی چند نارنگ

ہمارے عہد کے دانشور اور نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ دنیائے ادب کے وہ بے تاج بادشاہ ہیں جن کے کارناموں سے اردو ادب روشن ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں ایسا دانشور و نقاد دور دور تک نظر نہیں آتا جس نے اردو ادب کو عالمی سطح پر وقار بخشا اور جن کے افکار و خیالات سے اردو زبان مالامال ہوگئی۔ پروفیسر نارنگ اس عمر میں بھی ایک سے بڑھ کر ایک کارنامے انجام دیے جارہے ہیں۔ ان کی کئی یادگار کتابیں منظرعام پر آچکی ہیں جن کی تفصیل کے لیے ایک مضمون تو کیا کئی کتابیں لکھی جاسکتی ہیں اور لکھی جارہی ہیں۔ گوپی چند نارنگ کی کتابوں میں 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'، 'ادب کا بدلتا منظرنامہ'، 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، 'ادبی تنقید اور اسلوبیات'، 'اردو زبان و لسانیات'، 'جدیدیت کے بعد'، 'تپش نامۂ تمنا' ایسی قابل ذکر کتابیں ہیں جن پر ہم جتنا بھی تعریف کریں کم ہے۔ حال میں گوپی چند نارنگ کی ایک ایسی قیمتی کتاب غالب کی معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات سے متعلق آئی ہے جس کے مطالعے سے لگتا ہے کہ ہمارے درمیان اردو کا ایک ایسا نقاد موجود ہے جس نے غالب کو کئی نئے زاویوں سے تلاش کیا ہے اور بڑی دلسوزی کے بعد ایک ایسی کتاب لکھ ڈالی ہے جس میں ہمیں غالب کے کئی دوسرے اہم رنگ نظر آتے ہیں۔ ویسے بھی پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو ادب کی ان ہستیوں میں سے ایک ہیں جن کی زبان سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ سند کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کتاب ساہتیہ اکادمی نے شائع کی ہے۔

آج تک کسی بھی شاعر پر اتنا نہیں لکھا گیا جتنا غالب پر لکھا گیا لیکن غالب آج بھی سب کے لیے معمہ بنا ہوا ہے۔ نئے نئے زاویوں سے غالب پر لکھا جاتا ہے پھر بھی کچھ نہ

کچھ تشنگی رہ جاتی ہے۔ غالب کی معنی آفرینی کی تلاش و جستجو کا سلسلا جاری ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کو ازسرنو دریافت کیا ہے اور بہت سے نئے نئے پہلوؤں کو تلاش کیا ہے۔ ویسے بھی غالب کا معاملہ یہ ہے کہ وہ آسانی سے گرفت میں نہیں آتا۔ جتنا غور کرتے ہیں غالب کی معنی آفرینی کی پرتیں اتنی ہی کھلتی چلی جاتی ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''غالب کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دور رس اور پیچ در پیچ معانی کی ایک حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں سب سے بڑا سوال جس کا کوئی آسان جواب نہیں یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور شبستانِ معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے، اس طور کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے۔ قاری تحلیل کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک جمالیاتی واردات سے بھی گزرتا ہے جس کا بیان آسان نہیں۔ اس کی حسن کاری میں وہ کیا خاص کشش ہے کہ کوئی کمی نہیں آتی۔ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شداید سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کے حسن ونشاط اور کیف و سرور کے لطف و اثر کو بڑھادیتی ہے، نیز اس کے نیرنگِ نظر اور فکری طلسمات کے بارے میں جتنا سوچیے اتنے نئے در وا ہوجاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر عقیدے، ہر مسلک، ہر مزاج، ہر وضع کے شخص کے لیے اس کی پسند کا کچھ نہ کچھ مال یہاں ضرور مل جاتا ہے۔ اس میں کچھ مقناطیسیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامنِ دل کو کھینچتا ہے کہ جا اینجاست، لیکن:
>
> ایک دو ہوں تو سحرِ چشم کہوں
>
> کارخانہ ہے واں تو جادو کا''

بلاشبہ غالب ہر عہد کے ہر سماج کے ہر مسلک کے شاعر ہیں۔ غالب نے سو سال پہلے اور سو سال بعد کے عہد کی بات بھی کی ہے، یعنی حال، ماضی اور مستقبل ہر زمانے کو

سمیٹ لیا ہے اور جب تک اردو زبان ہے غالب پر لکھا جاتا رہے گا اور نئے نئے پہلو تلاش کیے جاتے رہیں گے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنی اس کتاب میں غالب کو نئے طریقے سے سمجھا اور سمجھایا ہے۔ اس کتاب کے پہلے باب میں انھوں نے 'حالی، یادگار غالب اور ہم' کے عنوان سے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے باب میں 'بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس' کے تحت بحث کی ہے۔ تیسرے باب میں 'دانش ہند اور جدلیاتِ نفی' پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ چوتھے باب میں 'بودھی فکر برہمن واد کے خلاف'، 'ناگارجن اور شونیتا'، 'ویدانت اور شونیتا' کا فرق واضح کرتے ہوئے اپنی علمی بصیرت کا کمال دکھایا ہے اور علم کا دریا بہاتے ہوئے غالب کی معنی آفرینی کو واضح کیا ہے۔ انھوں نے اس کتاب کے لکھنے میں اپنی زندگی کے قیمتی دس برس صرف کیے ہیں، تب کہیں جاکر سمندر سے موتی تلاش کرنے میں کامیابی ملی ہے اور قارئین کو غالب کی عظمت اور غالب کی معنی آفرینی، نراجیت، شونیتا بطور آزادی، آگہی، شونیتا اور دریدا، شونیتا خود کو بھی کالعدم کردیتی ہے، شونیتا، خاموشی اور زبان زین اور خاموشی کی زبان، کبیر اور خاموشی کی زبان جیسے مختلف رنگوں سے روشناس کرایا ہے۔ نارنگ صاحب نے غالب کو اور غالب کی فکر کی گہرائی اور گیرائی کو از سر نو دریافت کیا ہے۔

غالب ہر موقع پر ہمارے ساتھ نظر آتا ہے۔ نارنگ صاحب نے کبیر، دریدا اور دیگر مفکروں کی روشنی میں غالب کی عظمت کو دوبالا کیا ہے۔ گویا انھوں نے اپنی سابقہ کئی کتابوں کی طرح اس کتاب میں بھی غالب کے حوالے سے ہندستان کو یہاں کی تہذیب کو اور غالب کو دیگر ممالک کے مفکروں کے مقابلے میں نمایاں کیا ہے اور ہندستان کی عظمت کو بیان کیا ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے غالب کے بارے میں واضح طور پر لکھا ہے کہ غالب ہر عہد پر بھاری ہے اور رہے گا۔ غالب کو اپنے اپنے طور پر ہر نقاد سمجھتا رہے گا لیکن کسی بھی نقاد پر غالب پوری طرح کبھی کھل کر نہیں آئے گا۔ اس طرح غالب پر ہمیشہ لکھا جاتا رہے گا اور نئے نئے معنی، نیا جہان آباد ہوتا رہے گا۔ کتاب کے فلیپ پر اس تعلق سے بہت ہی عمدہ تحریر درج ہے جسے آپ بھی ملاحظہ کیجیے:

''غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے شیخ محمد اکرام یا نظم طباطبائی یا سہا مجددی نے پڑھا۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ جیسے کلاسکیت پرستوں اور رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشن ناآفریدہ کہا تھا۔ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا گلشنِ معنی وجود میں آرہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو راس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو راس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، ادعائیت اور مقتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن بھی نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت اور جکڑ بندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی و نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاطِ زیست قدرِ اوّل ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رچے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ غالب کی شعریات انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے۔ اس کا وظیفہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ نئی معلومات اور نئی فکریات متناقضات کی گرامر اور قول محال کے محاورہ میں بات کرنے لگے ہیں۔ اردو میں اس گرامر اور محاورہ کی جیسی امانت دار غالب کی جدلیاتی فکر اور تکثیری شعریات ہے اس کی دوسری نظیر نہیں۔''

نارنگ صاحب کی یہ تحریر اس پوری کتاب کا حاصل ہے۔ اس جامع تحریر میں نے غالب سے متعلق سب کچھ کہہ دیا ہے۔ گویا نارنگ صاحب نے اس میں کئی صدیوں کی تہذیب کو سمو کر رکھ دیا ہے۔ آئندہ غالب پر جو کچھ لکھا جائے گا اس تعلق سے بھی نارنگ صاحب نے واضح اشارے کر دیے ہیں۔ انھوں نے غالب کے دیوان کے علاوہ غالب کی جتنی آج تک شرحیں لکھی گئی ہیں اور جن ناقدوں نے غالب کے دیوان مرتب کیے ہیں ان تمام نسخوں پر گہری نظر ڈالتے ہوئے غالب کی معنی آفرینی پر بہت تفصیل سے روشنی ڈالتے ہوئے اور موازنہ کرتے ہوئے یہ بات کہی ہے کہ غالب کو ہر نقاد ہر محقق اور ہر قاری نے اپنے اپنے طور پر پڑھا اور سمجھا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اپنے طور پر نہ صرف سمجھا بلکہ تفصیل سے غالب کے ذہن تک رسائی حاصل کر کے ایک ایک پہلو کو اجاگر کر دیا ہے، وہ بھی حوالوں کے ساتھ اور غالب پر لکھتے لکھتے اس عہد کی پوری تاریخ بھی بیان کر دی ہے۔ وہ لال قلعہ ہو یا چاندنی چوک ہو یا انگریزوں کے ظلم و ستم ہوں یا غالب کی مفلسی کے دن ہوں، غالب کی سرمستی ہو یا پھر غالب کی بزلہ سنجی، غالب کے لطیفے ہوں، کہیں خطوں کے حوالے سے کہیں 1857 کے انقلاب کے حوالے سے اس کتاب میں پوری ایک صدی کی تاریخ بیان کر دی ہے۔ غالب کی فکر ان کی ظرافت اور ذہنی آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد کو بہت ہی جامع انداز میں شعروں کے حوالے سے پیش کیا ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ جس طرح ہر زبان کے لوگ اپنے اپنے شاعروں، ادیبوں اور مفکروں پر فخر کرتے ہیں کہ ان کے یہاں ارسطو، افلاطون، شیکسپیئر، ملٹن، رومی، فردوسی ہیں اسی طرح نارنگ صاحب نے ہندستان میں نئے غالب کو پیش کر کے ہندستان کی عظمت کو روشن کیا ہے اور ہمیں فخر کرنے کا جواز فراہم کیا ہے۔

○

متین ندوی

گوپی چند نارنگ کا ایک اور منفرد کارنامہ

پروفیسر گوپی چند نارنگ ہمارے عہد کے ایک ایسے بلند پایہ محقق، ماہر لسانیات اور عہد ساز نقاد ہیں جن پر اردو دنیا جتنا بھی فخر کرے کم ہے۔ انھوں نے اردو زبان وادب کو اپنی بے مثل اور منفرد تحریروں، تقریروں، سیمیناروں اور کتابوں کے ذریعہ اتنا کچھ دیا ہے کہ ان کی خدمات کو کبھی بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی تحریروں میں انفرادیت کے ساتھ ساتھ ان کی فکر اور سوچ بھی عام نقادوں سے جداگانہ حیثیت کی حامل ہے۔ ان کی تحریروں کو پڑھتے ہوئے غالب کا یہ شعر یاد آتا ہے:

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

اگرچہ یہ شعر غالب نے اپنی منفرد شاعری کے تعلق سے کہا ہے، لیکن جب ہم غور کرتے ہیں تو ایسا لگتا ہے کہ یہی شعر پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقید پر بھی صادق آتا ہے، کیونکہ نارنگ صاحب کی تنقید روشِ عام سے ہٹی ہوئی اور منفرد سوچ کی حامل ہوتی ہے۔ یہ جب بھی کسی شاعر کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے اشعار کے معانی ہی تک اپنی بات کو محدود نہیں رکھتے بلکہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ وہ کون سے عوامل اور اسباب تھے جن کی وجہ سے متعلقہ شاعر میں انفرادیت پیدا ہوئی۔ ساتھ ہی ہندستانی تہذیب وثقافت کا اس پر کتنا اور کیسا اثر ہے۔ اور یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ اردو کے ہر شاعر پر ہندستانی تہذیب وثقافت کا اثر بہت ہی گہرا ہے۔ غالب ہی کی شاعری کو دیکھ لیجیے کہ ان کی سوچ ہندستانی فکر وفلسفہ میں رچی ہوئی ہے۔ ہندستانی فکر وفلسفہ اور ہندستانی تہذیب کو سمجھے بغیر غالب کی شاعری کو سمجھنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن بھی ہے۔ ابھی حال ہی میں غالب پر

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی ایک بے مثل کتاب زیور طبع سے آراستہ ہوکر منظر عام پر آئی ہے۔ جس میں نارنگ صاحب نے غالب پر الگ ہی انداز سے لکھا ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ کے بعد تو غالب مابعد جدیدیت کے نمائندہ اور ماڈل شاعر کی حیثیت سے اپنا جلوہ بکھیرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جو بات آج کے سائنس داں، فلاسفر اور نقاد کہہ رہے ہیں وہی بات غالب بہت پہلے کہہ چکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ صرف ماضی اور حال ہی کے نہیں بلکہ مستقبل کے بھی شاعر تھے۔ ان کی سوچ، فکر اور نگاہ ان کے دور سے بہت آگے تھی۔ اگر غالب کو ہر دور اور ہر شخص کا شاعر کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ کیونکہ ان کی شاعری زمانہ کی حدود اور قیود سے بالاتر ہے۔ ان کی شاعری کو پسند کرنے والے بھی ہر قسم کے لوگ ہیں، چاہے وہ شراب طہور کے متلاشی ہوں یا دختر انگور کے، مسجد ومحراب سے تعلق رکھنے والے ہوں یا دنیاوی شراب کے دلدادہ۔ حوروں کی تمنا میں ریاضت ومجاہدہ کرنے والے ہوں یا نگاہِ ناز کی طلب میں سرگرداں رہنے والے۔ مذہبی رہنما ہوں یا سیاسی۔ الغرض کوئی بھی ایسا نہیں ملے گا جو غالب کی شاعری کا عاشق نہ ہو۔ ہر ایک کی ضرورت کے لحاظ سے اشعار بھی غالب کے یہاں موجود ہیں اور جن سے ہر شخص اپنے اپنے لحاظ سے استفادہ بھی کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ غالب کی شاعری پر یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

> ''غالب کا کلام جامِ جہاں نما ہے۔ غالب کے اشعار میں نہایت دقیق، دور رس اور پیچ در پیچ معانی کی ایک حیرت زا اور عمیق دنیا آباد ملتی ہے۔ غالب کے بارے میں سب سے بڑا سوال جس کا کوئی آسان جواب نہیں یہ ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور شبستانِ معنی کو روشن کرتی چلی جاتی ہے، اس طور کہ پڑھنے والا دم بخود رہ جاتا ہے۔ قاری تحلیل کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ایک جمالیاتی واردات سے بھی گزرتا ہے جس کا بیان آسان نہیں۔ اس کی حسن کاری میں وہ کیا خاص کشش ہے کہ کوئی کمی نہیں آتی۔ اس میں وہ کون سی صداقت اور انکشافی قوت ہے کہ آج بھی یہ شاعری انسانی سربلندی اور شرف و امتیاز پر ہمارا اعتبار بڑھا دیتی ہے، دکھوں اور شدائد سے نبرد آزما

ہونے کا حوصلہ دیتی ہے اور زندگی کے حسن و نشاط اور کیف و سرور کے لطف و اثر کو بڑھادیتی ہے، نیز اس کے نیرنگِ نظر اور فکری طلسمات کے بارے میں جتنا سوچیے اتنے نئے در وا ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر عقیدے، ہر مسلک، ہر مزاج، ہر وضع کے شخص کے لیے اس کی پسند کا کچھ نہ کچھ مال یہاں ضرور مل جاتا ہے۔ اس میں کچھ مقناطیسیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامنِ دل کو کھینچتا ہے۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے دیباچہ کے ان چند جملوں میں ہی غالب کے کلام کی خصوصیات و امتیازات کا ایک اجمالی خاکہ پیش کر دیا ہے اور جب تفصیلی روشنی ڈالی تو 678 صفحات پر مشتمل ''غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا، اور شعریات'' نامی ایک ضخیم کتاب تیار ہوگئی۔ جس میں غالب کی شاعری پر الگ انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ غالب کے پیچ در پیچ، سوال در سوال، رد در رد، شونیتا، جدلیاتی وضع اور معنی آفرینی سے بھر پور اشعار کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کا یہ بھی ایک ناقابل فراموش کارنامہ ہے کہ انھوں نے غالب کو نئے انداز سے پڑھا اور قارئین کو بھی نئے انداز کے غالب سے روشناس کرایا۔ کتاب کے صفحہ نمبر 218 پر غالب کے تعلق سے انھوں نے لکھا ہے:

''وہ ہر چیز پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں، آشکارا عصیاں کا دم بھرتے ہیں، ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی داد چاہتے ہیں، وہ 'خوئے آدم دارم آدم زادہ ام' پر زور دیتے ہیں، اور خدا کے حضور نوعِ بشر کے وکیل بن جاتے ہیں۔ انسان کی عظمت اور خطا کاری دونوں کا انھیں احساس ہے۔ لیکن وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں، خدا بننے یا انسان کو خدا بنانے کی سعی و تمنا نہیں کرتے۔ خدا سے ان کا معاملہ اتنا ماورائی عقیدت کا نہیں جتنا جدلیاتی کشاکش کا ہے۔''

پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں غالب کی معنی آفرینی، جدلیاتی وضع اور شعریات کے ساتھ ساتھ غالب کے اشعار میں شونیتا جیسے مجتہدانہ فلسفہ کی کارفرمائی پر بھی تفصیل سے لکھا ہے۔ ممکن ہے کچھ قارئین شونیتا سے واقف نہ ہوں۔ لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شونیتا کے تعلق سے کتاب سے چند تحریریں پیش کردی جائیں تاکہ اس فلسفہ کی وضاحت

ہوسکے۔ نارنگ صاحب صفحہ نمبر 99 پر شونیتا کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''شونیتا اس لحاظ سے مجتہدانہ فلسفہ ہے کہ وہ تمام سابقہ فلسفیانہ نقطۂ ہائے نظر کے کلی رد در رد کی طاقت رکھتا ہے، بلکہ آئندہ بھی اگر ماورائی یا وجودیاتی اساس کی بنا پر حقیقت کے تئیں کوئی موقف اختیار کیا جائے تو شونیتا کی رو سے اُسے منہدم کیا جاسکتا ہے۔''

صفحہ نمبر 105 پر شونیتا کے بارے میں پیدا ہونے والے سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''شونیتا پر یہ اعتراض برحق ہے کہ اگر تمام نظریے ناقص ہیں کیوں کہ وہ اصل سے عاری ہیں (بعینہ جس طرح دریدا کہتا ہے کہ ہر متن اپنی رد تشکیل کا جواز رکھتا ہے) تو پھر خود شنیتا بھی تو شونیہ ہے اور اس کو بھی تو اصل سے عاری کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ کوئی تصور ایسا نہیں ہے، جو داخلی تضاد سے مبرا ہو۔ بودھی فکر اس کا یہ جواب دیتی ہے کہ شونیتا فقط تنقید ہے حقیقت کے تصور اور نظریوں کی۔ یہ خود حقیقت کا متبادل نظریہ نہیں''

اس کتاب میں بالخصوص غالب کی شاعری پر تنقیدی، تحقیقی، تجزیاتی اور مجتہدانہ انداز میں لکھا گیا ہے، لیکن آخری باب میں غالب کی شوخی، بذلہ سنجی اور خطوط نگاری کا احاطہ بھی کیا گیا ہے۔ غالب پر الطاف حسین حالی اور عبدالرحمٰن بجنوری سے لے کر آج تک بہت کچھ لکھا گیا ہے، اور آج بھی برابر لکھا جارہا ہے۔ غالب کی شاعری کا نئے نئے زاویوں اور نئے نئے انداز سے محاصرہ کرنے کی کوشش کی گئی لیکن غالب ہیں کہ پورے طور پر کسی کے بھی ہاتھ نہیں آتے اور ہر لکھنے والے کو بالآخر یہی احساس ہوتا ہے کہ ابھی بہت کچھ لکھنے سے رہ گیا ہے اور غالب پورے طور پر گرفت میں نہیں آسکے ہیں۔ یہی وجہ ہے ہر دور کے نقاد نے اپنے اپنے انداز میں لکھا اور اپنی فکر وسوچ کے لحاظ سے غالب کے اشعار کی تشریح وتوضیح بھی کی۔ غالب کی شاعری پر تہہ در تہہ پڑے پردوں کو ہٹانے کی کوشش تو بہتوں نے کی لیکن تمام پردے ہٹانے سے سبھی قاصر رہے۔ غالب کے شعری حسن کو کلی طور پر آشکار کرنا، اور ان کی فکر وفلسفہ کو پورے طور پر سمجھنا آج تک کسی کو نصیب نہیں ہوا۔

ہر ایک نے اپنی اپنی وسعت، علم ومطالعہ اور تنقیدی بصیرت سے کام لے کر غالبیات میں اضافہ تو کیا لیکن غالب ہیں کہ کلی طور پر کسی کی گرفت میں نہیں آئے اور نہ ہی آسکتے ہیں۔ ہر نقاد کا یہ احساس بجا ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسی مقناطیسیت، ایسی جادوگری اور ایسی معنویت ہے کہ جو بیان سے باہر ہے۔ ترقی پسندوں نے اپنا غالب تلاش کرنے میں کامیابی حاصل کی تو جدیدیت کے علم برداروں کو غالب جدید شاعر نظر آئے، ایسے ہی جب مابعد جدیدیت کے میر کارواں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی باری آئی تو غالب مابعد جدیدیت کے ایک عظیم شاعر دکھائی دیے۔ انھوں نے دلائل سے ثابت بھی کر دیا کہ غالب کی فکر مابعد جدید ذہن کو سب سے زیادہ راس آتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی بات کو تنقیدی بصیرت سے کام لیتے ہوئے دلائل سے ثابت تو کیا، لیکن کسی کی تکذیب یا تردید نہیں کی، یہی ایک ایماندار اور بصیرت کے حامل نقاد کا کام ہوتا ہے کہ وہ بیجا کسی پر تنقید یا کسی کی تنقیص نہیں کرتا، اور یہ خوبی نارنگ صاحب میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

غالب کے متن کی تعبیریں وقت، مقام، حالات، زمانہ اور افراد کے لحاظ سے تبدیل ہوتی رہی ہیں اور یہ سب غالب کی تہہ در تہہ، پیچ در پیچ، سوال در سوال اور ردور رد انداز بیان اور جدلیاتی فکر کی وجہ سے ہوا۔ نارنگ صاحب صفحہ نمبر 23 پر غالب کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے نظم طباطبائی، بیخود دہلوی، سہا مجددی، حسرت موہانی، نیاز فتحپوری یا شیخ محمد اکرام نے پڑھا۔ اور تو اور خورشید الاسلام، پری گارنا، وارث کرمانی کا غالب بھی وہ نہیں جو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، باقر مہدی یا شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسکیت پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کرلی تھیں۔ ان میں

کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا بے جواز بھی نہیں تھی، اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدلیاتی وضع مستقبل کی تعبیروں اور بازقرأت کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشنِ ناآفریدہ کہا تھا۔ چنانچہ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا گلشنِ معنی وجود میں آرہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو راس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو راس آتی ہے۔ نئی علمیات اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے۔ غالب جس گرمیِ نشاطِ تصور کے نغمہ سنج ہیں دیکھا جائے تو ان تصورات کا زمانہ اب آیا ہے۔ غالب کی مجتہدانہ فکر ہر نوع کی کلیت پسندی، جبر، ادعائیت اور مقتدروں کے خلاف ہے، مابعد جدید مزاج بھی مقتدروں، آمریت اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ نئی علمیات نے تو مہابیانیوں کی مطلقیت کے خلاف آواز کہیں آج اٹھائی ہے، جبکہ غالب کی فکر بہت پہلے سے ایسے تمام تعینات و تصورات کو بیدخل کرتی آئی ہے جو فکر و نظر کی آزادی کو مسدود کرتے ہیں۔ مابعد جدید ذہن نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت اور جکڑبندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاطِ زیست قدرِ اوّل ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رچے بسے ہیں، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔"

پروفیسر نارنگ نے غالب کی شاعری کی امتیازی خصوصیات کو چند لائنوں میں ہی بڑے اچھے انداز میں بیان کر دیا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ نارنگ صاحب جس موضوع پر بھی لکھتے ہیں اس کا حق ادا کر دیتے ہیں۔

اب آیئے کتاب کے ابواب پر بھی ایک نظر ڈالتے چلیں۔ کتاب بارہ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب ہے۔ حالی، یادگار غالب اور ہم، دوسرا 'بجنوری، دیوان غالب اور

وید مقدس'، تیسرا 'دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی'، چوتھا 'بودھی فکر اور شونیتا'، پانچواں 'سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں'، چھٹا 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند'، ساتواں 'اوراق پژمردہ، واردات اور دلِ گداختہ'، آٹھواں 'روایتِ اول بخط غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد'، نواں 'روایتِ دوم مشمولہ نسخہ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد'، دسواں 'متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد'، گیارہواں 'جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'، بارہواں 'شخصیت، شوخی وظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد ومزاج'۔

میں نے اختصار کے مد نظر صرف مرکزی عناوین ہی پیش کیے ہیں کیونکہ کتاب کے ذیلی عناوین بھی پیش کیے جاتے تو ان کی فہرست کافی طویل ہوجاتی۔ لہٰذا ذیلی عناوین کا ذکر نہ کرنا ہی مناسب معلوم ہوا۔

نارنگ صاحب کی یہ ضخیم کتاب غالبیات کے سرمایہ میں ایک قابل قدر اور ناقابل فراموش اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ساتھ ہی نارنگ صاحب کی برسوں کی محنت، مطالعہ، تنقیدی بصیرت اور غالب شناسی کا بین اور منھ بولتا ثبوت بھی ہے۔

○

وسیم بیگم

گوپی چند نارنگ کی غالب فہمی

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شمار عہدِ حاضر کے قدآور ناقدین، محققین، ماہرین لسانیات اور دانشوران میں ہوتا ہے۔ وہ اپنی بات کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ قاری کے ذہن کے تمام دریچے کھل جاتے ہیں۔ مصنف نے زندگی اور ادب کے چیلنجز کو قبول بھی کیا اور پورے حوصلے اور عزم کے ساتھ اس کا مقابلہ بھی کیا۔ اردو شعرو ادب میں غالب پر جتنی تحقیق وتنقید ہوئی ہے شاید ہی کسی دوسرے شاعر یا فکشن نگار پر ہوئی ہو۔ لیکن پروفیسر نارنگ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اتنی ریسرچ کے باوجود غالب پر ایسی شاہکار کتاب لکھی جو اپنے آپ میں ایک ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے اور اب تک ہونے والی تحقیق و تنقید میں نمایاں حیثیت کی حامل ہے۔

زیرِ نظر کتاب 'غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' اپنے عنوان اور اپنے مواد دونوں اعتبارات سے یکتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کی فکر، ان کی شعریات اور ان کے تصورات و جمالیات کو جس طرح ہندستانی فلسفے اور بیدل سے جوڑ کر دیکھا ہے، اردو شعرو ادب میں ان کی یہ کاوش تحقیقی زاویۂ نگاہ سے نہ صرف قابل داد ہے بلکہ قابلِ فخر بھی ہے۔ اب تک غالب کی شعریات کو اس طرح ہندستانی فلسفیانہ ذہن کے ساتھ کسی نے نہیں پرکھا تھا۔ غالب کے یہاں جو معنی آفرینی اور جدلیاتی وضع موجود ہے وہ دراصل اسی ہندستانی فلسفے کی دین ہے۔ ایک طرف غالب اپنی غزل میں ہندستانی فلسفے سے متاثر نظر آتے ہیں تو دوسری طرف ذہنی طور پر بیدل سے قربت رکھتے ہیں۔ غالب نے فکری اعتبار سے بیدل کا اثر جس طرح قبول کیا ہے ظاہری یا باطنی، اتنا اثر ان کی شخصیت و شاعری پر کسی دوسرے شاعر کا نظر نہیں آتا۔

یہ کتاب بارہ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کا آغاز نارنگ صاحب کے دیباچے سے ہوتا ہے جس میں مختصراً کتاب کا تعارف پیش کر دیا گیا ہے۔ غالب کی شخصیت اور ان کی شاعری کے رموز کو سمجھنے کے لیے فارسی شاعری سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اس کتاب کی خوبی یہ ہے کہ جہاں بھی فارسی زبان کو پیش کیا گیا ہے، بعد میں ان اشعار یا نثر کے معنی و مفاہیم کو اردو زبان میں سمجھا دیا گیا ہے جس سے قاری کے لیے غالب کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔

باب اوّل کا عنوان 'حالی، یادگارِ غالب اور ہم' ہے۔ اس میں مصنف نے حالی کی یادگارِ غالب سے بحث کی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے ذہنی ارتقا سے متعلق جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس کا حرف بہ حرف غالب کی شاعری پر صادق آتا ہے۔

باب دوم 'بجنوری، دیوانِ غالب اور وید مقدس' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں مصنف نے بجنوری کے مقدمے کے متعلق تمام تفصیلات بیان کی ہیں۔ بجنوری نے دیوانِ غالب پر ایک بسیط اور اعلیٰ پائے کا مقدمہ لکھا۔ ان کے انتقال کے بعد اس مقدمے کے متعلق کچھ افواہیں پھیلائی گئیں اور تنقید نگاروں نے اس پر جس طرح کی رائے قائم کی اس کا تجزیہ بھی دلائل وشواہد کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

باب سوم 'دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی' کے عنوان سے ہے۔ جدلیاتِ نفی قدیم ہندوستانی فلسفے میں بنیادی حقیقت تصور کی گئی ہے۔ مصنف نے یہاں اسی فلسفے کو لے کر بحث کی ہے اور اس کی تمام پرتوں کو ایک ایک کر کے کھولا ہے۔

باب چہارم میں 'بودھی فکر اور شونیتا' کے فلسفے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس باب میں پروفیسر نارنگ نے بودھی فکر اور شونیتا کے ڈانڈے غالب کی شعریات سے جوڑے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ کس طرح غالب کی شاعری میں جدلیات نفی دخیل ہو چکی ہے اور قاری کو ان وجوہات پر غور وفکر کرنے کی دعوت دی ہے اور اس بات پر اصرار کیا ہے کہ غالب کی شاعری کے پیچھے جو جدلیات نفی کارفرما ہے اس میں بودھی فکر کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔

باب پنجم 'سبکِ ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں' ہے۔ اس میں سبکِ ہندی

کی روایت کو مکمل طور پر سامنے لایا گیا ہے اور اس طرف معنی خیز اشارے کیے گئے ہیں کہ سبکِ ہندی کی روایت اردو شعر و شاعری میں کب شروع ہوئی؟ یہ روایت کہاں سے آئی؟ کن کن شعرا نے اس کو آزمایا؟ خود غالب کی غزل میں سبکِ ہندی کی خصوصیات موجود ہیں۔

غالب کے علاوہ پروفیسر نارنگ نے ان فارسی گو شعرا کے اشعار کو سامنے رکھا ہے جن کی شاعری میں سبکِ ہندی کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہاں فارسی گو شعرا کے کلام دیکھا جاسکتا ہے۔ مصنف نے آگے چل کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ غالب کے ڈانڈے بیدل سے مل جاتے ہیں۔ اس لیے غالب نے سبکِ ہندی کی پوری روایت کو اپنی شاعری میں سمولیا ہے۔

بابِ ششم کا عنوان 'بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند' ہے اس میں مصنف نے بیدل اور غالب کے ذہنی رشتے کی گہرائی کو نہ صرف پیش کیا ہے بلکہ اس رشتے کو غالب کے اشعار کی روشنی میں دلیلوں سے ثابت بھی کیا ہے۔

بابِ ہفتم 'اوراقِ پژمردہ، واردات اور دل گداختہ' پر مبنی ہے۔ اس باب میں غالب کے اس کلام پر بحث کی گئی ہے جو کلام انھوں نے منسوخ کر دیا تھا اور اس منسوخ کردہ کلام کے متعلق اردو شعر و ادب میں جو غلط فہمیاں رائج ہیں مصنف نے ان غلط فہمیوں کو خوش اسلوبی کے ساتھ دور کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے نسخۂ اوّل کو جو انیس برس کی عمر سے پہلے لکھا گیا سابقہ متن کا نام دیا۔ دوسرے کالم میں ترمیم شدہ متن پیش کیا تاکہ تمام غلط فہمیاں دور ہوسکیں۔

اس باب کا دوسرا حصّہ 'وارداتِ قلبی اور عشق ارضی' پر مبنی ہے۔ اس بحث سے یہ تو پتہ نہیں چلتا یا وثوق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا غالب کا عشق واقعتاً طوائف سے تھا یا کسی مغنیہ (ڈومنی) سے یا پھر الگ الگ وقتوں میں دونوں سے لیکن ان کی شاعری پڑھ کر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے عشق میں کوئی گہری چوٹ کھائی تھی:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

تیسرے حصے میں مصنف نے 'دل گداختہ اور جدلیاتی نشان' سے بحث کی ہے۔

پروفیسر نارنگ نے غالب کی غزلوں کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ 19 برس کی عمر میں ہی غالب کی شاعری میں جدلیاتی وضع کے نشانات واضح طور پر ملنے شروع ہو گئے تھے اور آہستہ آہستہ یہ نگینہ تراشیدہ ہیرا بن جاتا ہے۔

باب ہشتم 'روایتِ اوّل بخطِ غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' پر مبنی ہے۔ اس میں غالب کے انیس برس کی عمر تک کے کلام کو ذہن میں رکھ کر بحث کو اٹھایا گیا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس طرح معنی خیز اشارے کیے ہیں کہ غالب کی غزل میں جو معنی سامنے کے ہیں جو فوری طور پر سمجھ میں آرہے ہیں حقیقت میں وہ معنی اتنے اہم اور وقیع نہیں ہیں بلکہ وہ معنی زیادہ اہمیت رکھتے ہیں جو شعر میں بظاہر دکھائی نہیں دے رہے 'غائب' ہیں، چھپے ہوئے ہیں یا شاعر نے ان کو جان بوجھ کر اس طرح پیش کیا ہے کہ ان تک رسائی آسان نہیں ہے لیکن انہی غائب معنی و مفاہیم کو سمجھ کر غالب کے اشعار کو حقیقت میں سمجھا جا سکتا ہے۔

باب نہم کا عنوان 'روایتِ دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' (مکتوبہ 1821) ہے اس میں ان اشعار کو لیا گیا ہے جو روایت دوم سے تعلق رکھتے ہیں۔ اسی کو نسخۂ حمیدیہ بھی کہا گیا ہے۔ یہ انیس برس کی عمر کے بعد اور چوبیس سال کی عمر سے پہلے لکھے گئے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے نسخۂ حمیدیہ کے مختلف اشعار کو بنیاد بنا کر یہ بات دلیلوں سے ثابت کی ہے کہ کس طرح غالب کی غزل میں معنی آفرینی موجود ہے۔

باب دہم 'متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد' ہے۔ اس میں متداول دیوان میں معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد کس حد تک موجود ہے اس سے بحث کی گئی ہے۔ یہ متداول دیوان خود غالب کی زندگی میں پانچ مرتبہ شائع ہوا اور ہر بار اس میں کچھ اضافے ہوتے رہے ہیں۔

باب یازدہم 'جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں جدلیاتی وضع کے ساتھ شونیتا اور شعریات کے آپسی رشتے سے بحث کی گئی ہے۔ مصنف نے خاموشی کو تخلیقی زبان کا ایک اہم رکن بتایا ہے۔

باب دوازدہم پروفیسر نارنگ کی کتاب کا آخری باب ہے۔ اس کا عنوان 'شخصیت، شوخی وظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج' ہے جیسا کہ اس باب کے عنوان سے ظاہر ہے کہ غالب کو سمجھنے کے لیے ان کی شخصیت کے تمام پہلوؤں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ان کی زندگی میں کون سے ایسے نشیب و فراز آئے جنھوں نے نہ صرف ان کی شخصیت بلکہ ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا۔ وہ کون سی وجوہات تھیں جن کی وجہ سے ان کی شخصیت میں شوخی وظرافت کا عنصر بھی غالب آیا۔ ان امور کو ان کی نثر نگاری کے بغیر سمجھنا مشکل ہے۔ اسی کے ساتھ مرزا کی شاعری میں آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج بھی دخیل ہوا۔ ان سب ترجیحات کو اسی باب میں شامل کیا گیا ہے۔

1857 میں جس طرح ہندستانیوں کو گاجر مولی کی طرح کاٹا گیا اس درد کو مرزا نے بھی محسوس کیا اور اس کا ذکر بار بار اپنے دوستوں سے خطوط میں کیا۔ زندگی کے آخری ایام میں تنگدستی سے بھی پالا پڑا اور شراب بھی بند ہوگئی۔ ان ناسازگار حالات کو بھی غالب نے اپنے خطوط میں قلمبند کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے غالب کی فکر و نظر کی آزادی کو عصری دور کے تناظر میں پرکھا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی اس کتاب سے غالب پر کام کرنے والے نہ صرف ریسرچ اسکالرز بلکہ اساتذہ کے ذہنی دریچے بھی واہوں گے اور ان کی گتھیاں بھی سلجھیں گی۔ اردو شعر و ادب میں آنے والی نسلوں کے لیے یہ کتاب مشعل راہ بنے گی۔

(ایوانِ اردو، دہلی، جولائی 2013)

○

سید تنویر حسین

غالب پر دستاویزی کتاب

بین الاقوامی شہرت کے حامل پروفیسر گوپی چند نارنگ اردو کے مقتدر ادیب و دانشور، وقیع محقق، باذوق نقاد اور جید ماہر لسانیات ہیں۔ ان کی گراں قدر تصانیف کی ایک طویل فہرست ہے جن سے اردو کے اہل علم حضرات بخوبی واقف ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خاصیت یہ ہے کہ وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں، اس کا حق ادا کردیتے ہیں۔ انھوں نے ہمیشہ نئے نظریات کو انگیز کیا ہے اور انھیں اپنی فکر ونظر کا حصہ بنایا ہے۔ ان کی تازہ ترین تصنیف ''غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' غالبیات کے باب میں ایک زبردست اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ حالی سے لے کر وارث کرمانی اور روسی اسکالر پری گارنا تک غالب تحقیق وتنقید کی تمام اہم کتابیں اس کتاب کی تیاری کے سلسلے میں ان کے پیش نظر رہیں اور انھوں نے فراخ دلی سے ان کو داد بھی دی اور ان سے استفادہ بھی کیا مگر ان سے اختلاف بھی کیا کیونکہ ان کی تھیسس اور مقدمہ الگ ہے جس سے غالب ایک نئے غالب کے طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ غالب اردو کے پیچیدہ، تہہ دار، دقیقہ سنج اور متنوع شاعر تھے اور ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ دیباچہ میں لکھتے ہیں:

> ''غالب کے متن کی تعبیریں وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی ہیں۔ بجنوری کا غالب وہ نہیں ہے جسے حالی نے پڑھا تھا اور حالی کا غالب وہ نہیں جسے نظم طباطبائی، بے خود دہلوی، سہا مجددی، حسرت موہانی، نیاز فتح پوری یا شیخ محمد اکرام نے پڑھا۔ اور تو اور خورشید الاسلام، پری گارنا، وارث کرمانی کا غالب بھی وہ نہیں جو کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، ظ انصاری، باقر مہدی یا شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ گویا ہر شخص نے اپنے اپنے غالب کو پڑھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ایک شارح دوسرے سے اتفاق نہیں کرتا۔ جیسے کلاسکیت

پرستوں یا رومانیت کے شیدائیوں کو اپنے اپنے غالب مل گئے تھے، ترقی پسندوں اور جدیدیت والوں نے بھی غالب کی اپنی اپنی تعبیریں وضع کر لی تھیں۔ ان میں کوئی تعبیر غیر منصفانہ یا بے جواز بھی نہیں تھی، اس لیے کہ غالب کے متن کی معنیاتی ساخت اور جدلیاتی وضع مستقبل کی تعبیروں اور باز قرأت کے امکانات کو مسدود نہیں کرتی۔ غالب نے خود کو عندلیب گلشن نا آفریدہ کہا تھا۔ چنانچہ زمانیت کی ہر کروٹ کے ساتھ ایک نیا گلشنِ معنی وجود میں آ رہا ہے۔ دیکھا جائے تو غالب کے نئے انسان کا تصور جیسے جدید ذہن کو راس آتا تھا، غالب کی جدلیاتی فکر عہد حاضر کے مابعد جدید مزاج کو راس آتی ہے۔ نئی علمیت اور شعریات سب سے زیادہ زور معنیاتی تکثیریت، تجسس اور بوقلمونی پر دیتی ہے اور غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کا آزادگی و کشادگی پر زور دینا اور طرفوں کو کھلا رکھنا گویا مابعد جدید ذہن سے خاص نسبت رکھتا ہے... مابعد جدید ذہن نظریوں کی تحکمانہ ادعائیت اور جکڑ بندی، تنگ نظری اور تحدید کے خلاف ہے اور انسان کی آزادی اور نشاط کا داعی ہے۔ غالب کے یہاں بھی بے لوث آزادی و وارستگی اور نشاطِ زیست قدر اول ہے۔ نیا عہد تہذیبی جڑوں کا بھی جویا ہے۔ غالب نہ صرف مغل جمالیات میں رچے بسے ہیں (اس موضوع پر پروفیسر شکیل الرحمٰن کی ایک اہم کتاب ہے: مبصر)، وہ ہمارے فلسفیانہ تہذیبی وجدان کی جیسی نمائندگی کرتے ہیں اس کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ ایرانی و تورانی پس منظر پر ان کا تفاخر برحق لیکن ان کے ذہن و شعور کی جڑیں اپنی مٹی کی گہرائیوں میں پیوست نہ ہوں یہ ممکن ہی نہیں۔ وہ بلاوجہ اپنے 'سومناتِ خیال' پر زور نہیں دیتے۔"
(ص 23 تا 25)

پروفیسر نارنگ آگے مزید لکھتے ہیں:

"آج کے منظرنامہ پر نازی ازم کی بدنام زمانہ خوں ریزی کے بعد Zionism صیہونیت اور اس نوع کے تمام نسلی اور فرقہ وارانہ رجحانات فاشزم، نسل پرستی اور علاقائیت کی بدترین شکلیں ہیں... لوگوں نے خدا کو الگ الگ بانٹ لیا ہے، اپنے اپنے بت تراش لیے ہیں اور جس آزادی کو وہ اپنے لیے جائز سمجھتے ہیں،

> دوسروں کے لیے اسی کو ناجائز سمجھتے ہیں۔ اکیسویں صدی کا سب سے بڑا چیلنج انسانیت کی آزادی، بوقلمونی اور تکثیریت کا تحفظ ہے۔ اس منظرنامہ میں غالب کے جدلیاتی ڈسکورس کی معنویت، اس کی بے لوثی، وسیع المشربی اور آزادگی و کشادگی کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔'' (ص 25)

زیرِتبصرہ کتاب بارہ ابواب پر مشتمل ہے، جن میں داخلی ربط ہے اور ایک کے بعد ایک باب میں تھیسس مربوط ہوتا جاتا ہے۔ باب اول کا عنوان ''حالی، یادگار غالب اور ہم'' ہے۔ اس باب میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ''یادگار غالب'' میں حالی کی تنقید کو سب سے معتبر اور بنیادی تسلیم کیا ہے مگر یہ بھی دکھلایا ہے کہ جہاں غالب کی شاعری میں شعوری سے زیادہ لاشعوری افتادِ ذہنی یا اضطراری تخلیقیت کام کر رہی ہے وہاں رسائی ذہن کے باوجود حالی نے اس سے سروکار نہیں رکھا۔ غالب کے 20 منتخب اشعار کی روشنی میں حالی نے جو اپنا تھیسس قائم کیا تھا، ان ہی اشعار پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے غالب کے یہاں لاشعوری افتادِ ذہنی، حرکیاتِ نفی، جدلیاتِ نفی، ردِ تشکیلیت اور معنیاتی تکثیریت جیسی شعری خصوصیات کو اجاگر کرتے ہوئے ایک الگ تھیسس قائم کر دیا۔

باب دوم میں جس کا عنوان ''بجنوری، دیوانِ غالب اور وید مقدس'' ہے، اس میں انھوں نے عبدالرحمٰن بجنوری کے شہرۂ آفاق قول ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوانِ غالب'' کی متناقضانہ معنویت پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ان کے مطابق اس جملہ میں تخلیقی شان اور قولِ محال کی کیفیت اس کی ساخت میں وید مقدس کے ساتھ دیوان غالب کو بریکٹ کرنے سے پیدا ہوئی ہے۔ یہاں واضح اشارہ غالب کی لاشعوری جڑوں کی جانب ہے۔

باب سوم ''دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی'' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ دانشِ ہند میں مرکزی مسئلہ حقیقت مطلقہ (برہمہ = شعور کلی) یا نروان یا موکش ہے۔ ان میں سے کسی کی مثبت تعریف ممکن نہیں اسی لیے جدلیاتِ نفی (Negative Dialectics) قدیم ہندستانی فکر میں بنیادی فلسفیانہ رویہ کی حیثیت رکھتی ہے اور اہم کردار

ادا کرتی ہے۔ غالب کی شعریات کو سمجھنے کے لیے اس نکتہ کو نظر میں رکھنا بہت ضروری ہے۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ بودھی فکر نفی کے باب میں ہندستانی (یعنی ویدانت) کے فلسفہ سے بہت الگ ہے۔

باب چہارم میں انھوں نے ''بودھی فکر اور شونیتا'' کے فلسفے کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ بودھوں کے نزدیک شونیتا منتہائے دانش ہے۔ شونیتا کے تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جا سکتا ہے کیونکہ تمام مثبت پیرائے نہ صرف شونیتا کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔ یہ بات بھی اب ثابت ہو چکی ہے کہ سوسئیر نے زبان کی افتراقیت کا نکتہ اور دریدا نے ردتشکیلی فکر کی جدلیاتی افتراقیت کو بودھوں سے ہی اخذ کیا تھا۔

باب پنجم میں انھوں نے ''سبک ہندی کی روایت اور زیر زمین تخلیقی جڑیں'' عنوان کے تحت ان تاریخی اور تہذیبی گتھیوں پر روشنی ڈالی ہے جن کے ذریعہ زبانیں خاموش تخلیقی عمل رقم کرتی ہیں۔ انھوں نے سنسکرت اور فارسی کے پُر اسرار رشتوں پر سے بھی پردہ اٹھایا ہے اسی لیے فارسی جب ہندوستان میں آئی تو اس کا سابقہ سنسکرت کی ایک جانشین شورسینی اپ بھرنش سے بھی ہوا اور پھر دونوں کی لسانی اور تہذیبی پیوند کاری میں دیر نہ لگی۔ سبک ہندی کی اصطلاح زیادہ پرانی نہیں ہے۔ شروع میں یہ اصطلاح بطور تحقیر استعمال ہوئی تھی مگر آج یہ اصطلاح ہندوستان کے علمی حلقوں میں بطور اعتذار نہیں بلکہ بطور افتخار و انفراد استعمال کی جاتی ہے۔ غالب نے جس فضا میں آنکھ کھولی اس میں مقامی فلسفیانہ جڑوں کے یہ اثرات وسیع پیمانے پر رائج تھے اور غالب ان تمام روایات کے امین ہیں۔ یوں مٹی کی جڑوں کے خاموش عمل پر مہر توثیق ثبت ہو جاتی ہے۔

باب ششم کا عنوان ''بیدل، غالب، عرفان اور دانش ہند'' ہے۔ اس باب میں پروفیسر نارنگ نے بیدل کی زندگی کے حالات اور ان کی شاعرانہ خصوصیات پر وضاحت سے روشنی ڈالی ہے اور غالب پر بیدل کے اثرات کو گہرائی سے بیان کیا ہے۔ غالب نے نوجوانی کے زمانہ میں بیدل کو اس شدت سے پڑھا تھا کہ وہ ان کے شعور، لاشعور اور طبیعت میں پوری طرح رچ بس گئے تھے۔ تقابلی اشعار کے حوالوں سے یہ اثرات زیادہ

واضح طریقہ سے سامنے آجاتے ہیں۔ بیدل کے یہ اثرات باوجود بعد کی برأت کے غالب کے ذہن و دماغ پر آخری عمر تک مرتسم رہے۔ خود بیدل دانش ہند سے جڑے ہوئے تھے اور سبک ہندی کے امین تھے۔

ہفتم باب بعنوان ''اوراقِ پژمردہ، واردات اور دلِ گداختہ'' میں پروفیسر نارنگ نے غالب کے کلامِ منسوخ کے سلسلہ میں جو غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں پہلے ان کا محققانہ جائزہ لیا ہے پھر اپنی تحقیق کی روشنی میں ان غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کا کلامِ منسوخ ان کے اوائل عمری سے تعلق رکھتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ ثابت کردیا ہے کہ غالب کا ابتدائی کلام ادق، مغلق اور پیچیدہ فکر و خیال یا شعریات کے سبب نہیں تھا بلکہ یہ خامیاں زبان و بیان و ڈکشن کے ناہموار استعمال سے پیدا ہوئی تھیں۔ غالب کے کلام کے متن کی تاریخی ترتیب کے دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے ان کے ابتدائی کلام کے متعلق کچھ اور غلط فہمیاں بھی راہ پاگئی تھیں۔ ''دیوانِ غالب کامل نسخہ رضا'' کی مدد سے معروضی مطالعہ کی روشنی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس طرح کی تمام غلط فہمیوں کا بھی پوری طرح ازالہ کردیا ہے۔

باب ہشتم، باب نہم اور باب دہم کے عنوانات بالترتیب ''روایتِ اول بخطِ غالب، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1816)''، ''روایتِ دوم مشمولہ نسخۂ حمیدیہ، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد (مکتوبہ 1821)''، ''متداول دیوان، معنی آفرینی اور جدلیاتی افتاد'' تاریخی ترتیب سے متن کے مطالعے پر مبنی ہیں۔ ان تینوں ابواب کی بابت پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں کہ روایت اول یعنی نسخۂ بھوپال بخط غالب مکتوبہ 1816 یعنی 19 برس تک غالب کے کل اشعار کی تعداد 1784 تھی اور روایت دوم یعنی نسخہ بھوپال (حمیدیہ) مکتوبہ 1821 یعنی 24 برس کی عمر تک یہ تعداد کل 2585 اشعار تک پہنچ گئی۔ ان کا انتخاب جو متداول دیوان کہلاتا ہے جب پہلی بار شائع ہوا تو اس میں کل 1093 اشعار تھے، اس میں سے 753 اشعار نوعمری کے ان دونوں نسخوں سے لیے گئے تھے، باقی اشعار کو منسوخ کردیا گیا جن پر عرف عام میں خام، ناقص، پیچیدہ یا بعید از فہم ہونے کا الزام تھا۔ باب ہشتم میں انھوں نے 19

برس تک کے کلام پر نظر ڈالی ہے جبکہ باب نہم میں چوبیس پچیس برس کے کلام کو زیر بحث لائے ہیں۔ باب دہم میں انھوں نے اس کلام کو اپنے مطالعہ کا حصہ بنایا ہے جو بعد کا ہے اور متداول دیوان کے نام سے معروف ہیں۔ گویا مشہور دیوان میں تین چوتھائی اشعار جو آج غالب کے مایۂ ناز کلام کا حصہ ہیں، نوعمری یا ناپختگی کے زمانے کے ہیں جو بالعموم لوگوں کو معلوم نہیں۔ ''متداول دیوان غالب کی زندگی میں پانچ بار شائع ہوا اور ہر ایڈیشن میں کچھ نہ کچھ اضافے ہوتے رہے۔ دیوانِ غالب جب پہلی بار 1841 میں شائع ہوا، اس وقت اس میں کل 1093 اشعار تھے۔ بعد کے ایڈیشنوں میں اشعار کی تعداد بڑھتی رہی۔ غالب کی زندگی میں آخری بار جب دیوان پانچویں بار 1863 میں شائع ہوا، تب اشعار کی کل تعداد 1802 ہوگئی تھی۔ ان معروضی تجزیاتی ابواب میں اردو کلامِ غالب کا مطالعہ تمام و کمال تاریخی ترتیب سے کیا گیا ہے اور نئے حقائق کا انکشاف کیا گیا ہے۔ یہ بھی اولیت ہے۔

''جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' یاز دہم باب کا عنوان ہے۔ ایک لحاظ سے اس باب کو کتاب کا مغز قرار دیا جاسکتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے ذہنی فکر و فلسفہ اور تخلیقی سفر کا نچوڑ اس میں پیش کردیا ہے اور یہ حقیقت باب کے ذیلی عنوانات اور ان کے حد درجہ مربوط فلسفیانہ مباحث سے پوری طرح سامنے آتی ہے۔ ذیلی عنوانات یہ ہیں: (1) جدلیاتی وضع غالب کی خاص ذہنی وضع، (2) خاموشی بطور زبان اور شعریات: ہستی میں نہیں شوخیِ ایجادِ صدا ہیچ، (3) جدلیات، مارکسی جدلیات، بودھی جدلیات، متصوفانہ جدلیات اور غالب شعریات، (4) دریدائی ٹریس اور غالب شعریات، (5) جدلیاتی لفظ، (6) کلمۂ نفی اور تعبیرِ نفی، (7) شونیتا، شعریات اور جدلیاتی وضع۔

باب دوازدہم کے شروع میں پروفیسر گوپی چند نارنگ یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ اگر جدلیاتی رویہ بمنزلہ جوہر کے ہے اور یہ افتاد و نہاد و مزاج کا حصہ ہے تو اسے شخصی واقعات اور حالات و حوادث میں بھی کارفرما نظر آنا چاہیے۔ اسی لیے اس باب کا عنوان انھوں نے ''شخصیت، شوخی و ظرافت، آزاد خیالی اور جدلیاتی افتاد و مزاج'' رکھا ہے۔ اس باب کو

انھوں نے ترتیب معکوس کہا ہے۔ یعنی پہلے شعری متن کے ابواب ہیں اور آخر میں شخصی کوائف۔ اور پھر ان کا رشتہ جدلیاتی حرکیات سے دکھایا ہے۔ انھوں نے اس میں ان واقعات و کوائف پر توجہ صرف کی ہے جو غالب کی زندگی میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں مثلاً آگرہ میں بچپن کے عیش و عشرت کا زمانہ، سفرِ کلکتہ، ملک الشعرائی، دلّی کالج کی مدرسی، انقلاب 1857 وغیرہ۔

اس معرکتہ الآرا کتاب کا انتساب جمیل الدین عالی کے نام ہے جن کا تعلق خاندانِ لوہارو سے ہے۔

ساہتیہ اکادمی معیاری، خوبصورت اور پروف کی غلطیوں سے پاک کتابیں شائع کرنے میں اپنا ایک خاص مقام رکھتی ہے۔ یہ کتاب اسی سلسلہ کی ایک شاندار توسیع ہے۔ سرورق کو غالب کے جاذب نظر اسکیچ سے مزین کیا گیا ہے اور ضخامت (تقریباً سات سو صفحات) کے اعتبار سے قیمت مناسب ہے۔

یہ کتاب اکیسویں صدی میں غالب کو ایک زبردست خراج تحسین پیش کرتی ہے اور کلامِ غالب کے نئے عہد سے رشتے اور غالب شعریات کے جدلیاتی حرکیات سے رشتوں کی گرہ کھولتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ایسی کتابیں روز روز سامنے نہیں آتیں۔ یہ ایک تاریخی واقعہ ہے۔

حقیقی معنوں میں یہ کتاب غالب پر مزید تحقیق کرنے والوں کے لیے بنیادی ماخذ ثابت ہوگی اور اس کی یہ حیثیت دائمی ہوگی۔

(اردو بک ریویو، اپریل تا ستمبر 2013، صفحہ 41)

○

انوارالحق

غالب پر ایک عہد ساز تصنیف

'غالب : معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تازہ ترین تصنیف ہے۔ مختلف غالب شناسوں نے کلام غالب کی تشریح جس انداز میں کی ہے اس سے یہ کتاب بہت مختلف ہے۔ سچ پوچھئے تو غالب کو اب تک اس انداز سے پرکھا ہی نہیں گیا۔ غالب کی تفہیم کی اب تک جتنی بھی تحریریں ملتی ہیں ان میں عبدالرحمٰن بجنوری کی تحریر کو فوقیت حاصل ہے کہ انھوں نے دیوانِ غالب کی خصوصیات کا موازنہ وید مقدس سے کیا اور دونوں کو الہامی کتاب قرار دیا۔ وقت کے ساتھ جس طرح زمانہ ارتقاپذیر ہے غالب کے اشعار میں پوشیدہ مفاہیم کی پرتیں بھی کھلتی جارہی ہیں۔ اس بات کا اعتراف بھی کرتے ہیں کہ غالب کے اشعار میں زندگی، مکان و لامکاں، فنا و بقا، عبد و معبود اور وجود و لاموجود کے فلسفے پوشیدہ ہیں۔

غالب ہندوستان میں پیدا ہوئے اس لیے ہندستان کے تہذیبی وجدان اور زیرِزمین لاشعوری رشتوں کا ان پر گہرا اثر نہ ہوا ہو یہ سوچا بھی نہیں جاسکتا۔ نارنگ نے ان حقائق کو پرت در پرت کھولا ہے۔ ایسے میں غالب کی تفہیم کے لیے یہ لازم تھا کہ ایک ایسے فلسفے کو بروئے کار لایا جائے جو ہندستانی تہذیب میں مرکزی اہمیت رکھتا ہو۔ غالب کی فکر آمریت، جبر اور ادعائیت کے خلاف ہے۔ آج کا تخلیقی دور محض سرفیس (surface) کو مدنظر رکھ کر فیصلے نہیں سناتا۔ آج کی نسل فن پارے کی تہذیبی جڑوں کو تلاش کرتی ہے پھر اس کے پس منظر میں کوئی نتیجہ اخذ کرتی ہے۔ غالب کی تفہیم میں ایسا ممکن نہیں کہ کوئی اچانک یہ فرمان جاری کردے کہ فلاں شعر کا فلاں مطلب ہے اور جو اعتراض کرے وہ ادب سے خارج۔ آج کی نسل اس تحکمانہ جبر کو پسند نہیں کرتی۔ آج ہر ذہن آزاد ہے۔

کلام غالب کی ازسرِنو تفہیم کی ضرورت تھی۔ پروفیسر نارنگ نے غالب کے افکار کا لاشعوری محور بودھی فکر کے جدلیاتی جوہر کو قرار دیا ہے۔ انھوں نے معنیاتی گہرائی اور پرپیچ فلسفۂ حیات کے متعلق غالب کے اشعار میں موجود جدلیاتی افکار کی تازہ کارانہ تفہیم کی ہے۔ کلام غالب کی ایسی تفہیم اس سے قبل نظر نہیں آتی۔

کلام غالب کے مختلف ابعاد کا علاقہ کرنے کی غرض سے اس کتاب میں بارہ ابواب قائم کیے گئے ہیں۔ باب اوّل 'حالی، یادگارِ غالب اور ہم' ہے جس میں پروفیسر نارنگ نے 'یادگارِ غالب' کو غالب تنقید پر بنیادی کام بتایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اولیت آبِ حیات کو حاصل ہے اور آبِ حیات حالی کے پیشِ نظر تھی۔ اس باب سے پہلے غالب کا ایک فارسی شعر اور اس کی تشریح درج ہے اور اس کے بعد حالی کا جملہ ''مرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان کی خاک سے نہیں اٹھا، اور چونکہ زمانے کا رخ بدلا ہوا ہے اس لیے آئندہ بھی یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری و انشاپردازی میں ایسے باکمال لوگ اس سرزمین پر پیدا ہوں گے'' درج ہے۔ اس باب میں غالب کے متعدد اشعار کے الفاظ و معانی سے بھی بحث کی گئی ہے اور ان پر معنی خیز سوال بھی قائم کیے گئے ہیں۔

باب دوم 'بجنوری، دیوان غالب اور وید مقدس' پر ہے۔ ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، وید مقدس اور دیوانِ غالب۔'' یہ باب بجنوری کے اس جملے کی سریت اور معنویت پر مبنی ہے۔ باب سوم ''دانشِ ہند اور جدلیاتِ نفی' ہے جس میں ہندستانی فکر و فلسفہ میں نفی اور غیرموجودگی (Absence) کی اہمیت پر سیرحاصل گفتگو کی گئی ہے۔ کسی شے کا غیرموجود ہونا اور منفی ہونا دو الگ الگ باتیں ہیں۔ منفی بیان بھی کسی نہ کسی حقیقت پر دلالت کرتا ہے۔ جدلیاتِ نفی اور دریدا کے فلسفے میں گہرا رشتہ ہے۔ پروفیسر نارنگ نے یہ ثابت کیا ہے کہ نفی اثبات کے دیگر امکانات کی حامل بھی ہوسکتی ہے۔ تیسرا باب دراصل چوتھے باب بودھی فکر اور شونیتا کا پیش خیمہ ہے۔ بقول پروفیسر نارنگ بودھی فکر نفی کے باب میں ہندستانی فلسفہ سے بہت آگے ہے۔ اس حصہ کے آخر میں مصنف نے غالب کے یہاں

موجود نفی کی حرکیات اور اس میں تہ نشیں جدلیاتی فکر کو نشان زد کیا ہے۔

بودھی فکر اور شونیتا کے عنوان سے باب چہارم اس کتاب کا نہایت اہم باب ہے۔ زبان کے لحاظ سے خاموشی کی زبان بھی تخلیقی زبان ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسی زبان ہے جو تمام زبانوں کی زبان ہوتی ہے۔ اس طرح وجود کا ارتقا عدم وجود تک پہنچتا ہے۔ اس باب میں پروفیسر نارنگ نے پرمغز فلسفیانہ بحث کے ذریعہ بودھی فکر میں شونیتا اور اس کی جدلیاتی معنویت پر روشنی ڈالی ہے۔ اس میں دس ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں تاکہ تمام نکات کی وضاحت ہو جاسکے۔ پہلا ذیلی عنوان 'بودھی فکر برہمن واد کے خلاف ہے'، دوسرا 'ناگارجن اور شونیتا'، تیسرا 'ویدانت اور شونیتا کا فرق'، چوتھا 'شونیتا فقط سوچنے کا طور ہے، نظریہ نہیں'، پانچواں 'شونیتا اور نراجیت'، چھٹا 'شونیتا بطور آزادی و آگہی'، ساتواں 'شونیتا اور دریدا'، آٹھواں 'شونیتا خود کو بھی کالعدم کردیتی ہے'، نواں 'شونیتا خاموشی اور زبان'، دسواں اور آخری 'کبیر اور خاموشی کی زبان' ہے۔ ان ذیلی عنوانات کے ذریعہ پروفیسر نارنگ نے بودھی فکر کی تمام گرہوں کو کھولا ہے اور شعریات سے ان کا رشتہ واضح کیا ہے۔

پانچواں باب 'سبک ہندی کی روایت اور زیرِ زمین تخلیقی جڑیں' ہے۔ اس باب میں سبک ہندی کی روایت پر بالکل نئے زاویے سے بات کی گئی ہے۔ جب اہلِ فارس ہندوستان آئے تو فارسی زبان نے ہندوستان میں بہت ترقی کی۔ ہندستانی فارسی زبان میں ایرانیوں سے بہتر ادب پیش کرنے لگے تو ایرانیوں نے اپنی بالادستی برقرار رکھنے کے لیے یہ اصطلاح وضع کی۔ سبکِ ہندی کی اصطلاح ہندوستان کے فارسی بولنے والوں کے لیے استعمال کی جانے لگی۔ اس باب میں پروفیسر نارنگ نے یہ ثابت کیا ہے کہ دریدا کے لفظ و معنی کے فلسفے اور اس کی وضاحت کی جڑیں درحقیقت بیدل اور غالب سے مل جاتی ہیں جنھیں یہ بخوبی معلوم تھا کہ یوں تو معانی کا وجود الفاظ ہی سے ہے پھر بھی معانی کی وسعت بے کراں ہے۔ معنی لفظ سے وجود پانے کے باوجود لفظ میں سما نہیں سکتا۔ معنی لفظ سے وسیع تر ہو جاتا ہے۔

چھٹا باب 'بیدل، غالب، عرفان اور دانشِ ہند' کے عنوان سے ہے جس میں غالب

اور بیدل کی شعریات کے تہ نشین رشتوں کی گرہوں کو کھولا گیا ہے۔ غالب کے اشعار کی نظریاتی تفہیم کے ساتھ بیدل سے ان کے رشتے پر خیال افروز بحث کی گئی ہے اور یہی عمل ہفتم، ہشتم، نہم اور دہم باب میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے جبکہ باب یازدہم اور باب دوازدہم جدلیاتی فکر و آزادگی کے مباحث پر مبنی ہے۔

باب ہفتم میں غالب کے کلامِ منسوخ کے تعلق سے بعض اہم غلط فہمیوں کا ازالہ کیا گیا ہے۔ غالب کی زبان، ان کی لفظیات اور مختلف زمانے میں لفظیات کا بدلتا مزاج اور نحوی وصرفی مباحث بھی اس میں شامل ہیں۔

اس کتاب کے مطالعے کے بعد غالب کی تفہیم کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے۔ غالب کے اشعار کی ایک نئی توضیح ہمارے ذہن میں ابھرتی ہے۔ اشعارِ غالب پر جو عالمانہ بحث عملی، متنی اور شعریاتی تنقید کے ذریعہ کی گئی ہے اس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ دراصل یہ کتاب غالب کی نئی تفہیم اور جدلیاتی تخلیقیت کے حوالے سے ایک شاہکار ہے۔ اس میں غالب کے اشعار میں فکر و نظر کی آزادی پر ضرب لگانے والی سوچ کے خلاف آواز بھی سنی جاسکتی ہے۔ اس حقیقت پر اگر ہمارا ذہن نہیں جاتا تو کلامِ غالب کو ہم ادھورا ہی سمجھ پاتے۔ یہ سچائی بھی ہے کہ آج تک ہم کلامِ غالب کو بہت سے نظریات سے ناآشنا ہونے کی وجہ سے ادھورا ہی سمجھتے رہے۔ جس معیار و مرتبہ کی غالب کی شاعری ہے تفہیم و تجزیہ کے لیے اسی فکر و فہم کی ضرورت تھی، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی نئی تفہیم سے غالب کی شاعری کو ایک بالکل نئے زاویے سے پیش کیا ہے۔ پروفیسر نارنگ اردو صرف و نحو، فلسفہ، لسانیات، نظریات و تھیوری، شعری جمالیات و تخلیقی خصوصیات، تکثیری شعریات اور سماجی سروکار سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ لہٰذا جب وہ غالب کی تفہیم کرتے ہیں تو اشعارِ غالب، افکارِ غالب اور تجزیات غالب کے نئے نئے در وا ہونے لگتے ہیں۔ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ مذکورہ کتاب کے مطالعے کے بغیر ہم غالب کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتے۔

○

حاصل مطالعہ

حامد انصاری
نائب صدر، جمہوریۂ ہند

مورتی دیوی ایوارڈ کے موقع پر خطاب

ٹی این چترویدی صاحب، پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب، آلوک جین جی، رویندر کالیہ جی، خواتین و حضرات، دوستو۔

دل سے ہر ایک معاملہ کرکے چلے تھے صاف ہم
کہنے میں ان کے سامنے بات بدل بدل گئی

پتہ نہیں کیوں، میں دوسری زبان میں بولنے کا ارادہ کرکے گھر سے نکلا تھا اور یہاں آکے اندازہ ہوا کہ وہ رہ و رسم سے ہٹ کے ہوگی۔ مگر میرا کام بہت آسان ہوگیا ہے۔ اس لیے کہ جو کچھ مجھ سے پہلے کہا گیا اور جو کچھ میں نے سنا، اور اس محفل میں آپ حضرات کو اچھی طرح معلوم ہے کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب (دراصل اس چھوٹے سے حلقے کو چھوڑ کے جو اردو کو اپنی مادری زبان کہتا ہے) تمام اردو دنیا کے لیے انھوں نے ایک مسیحا کا کام کیا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے اپنے کام اور اپنے قول و فعل اور کردار سے اس زبان کو دوبارہ زندہ کردیا ہے اپنے ہم وطنوں کے لیے۔ اور یہ تعجب کی بات بھی ہے کہ اس کی ضرورت کیوں پڑی؟ اس لیے کہ یہ اپنی زبان ہے، یہ اس شہر دہلی میں پیدا ہوئی۔ ہوسکتا ہے کہ دکن میں ذرا راہ دوسری ہو۔ مگر بہرحال دہلی کا حق اپنی جگہ پر ہے۔ اور یہیں اس کی پرورش ہوئی۔ اور جتنا بھی اس زبان میں لکھا گیا ہے، جیسا کہ پروفیسر نارنگ نے کہا ہے وہ بغیر ہندوستان کے ماحول کے نہیں لکھا جاسکتا۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ غزل عربی سے شروع ہوئی، فارسی میں آئی اور پھر ہندوستان میں آئی۔ مگر غزل میں رنگ اگر بھرا گیا تو وہ ہندوستان میں بھرا گیا۔ جو تصورات ہیں جو منظر جو تصویر ہم کھینچتے ہیں اردو

غزل میں، وہ آپ کو عربی میں یقیناً نہیں ملتیں اور فارسی میں بس اس حد تک ملیں گی کہ کھانا ایران کا بہت لذیز ہوتا ہے مگر اس میں اسپائسیز نہیں ہوتے۔ تو اسپائسیز جو ہیں وہ تو ہندوستان میں ہیں۔

ساتھ ساتھ یہ بھی کہنا ہوگا کہ ادھر حالات نے ایک ایسے موڑ پر لے جاکے کھڑا کردیا کہ لوگ زبان کو ایک دوسری نظر سے دیکھنے لگے ہیں۔ اگر کوئی کہے کہ ہمارے ملک میں دستور کے حساب سے صرف ایک زبان میں تعلیم ہوسکتی ہے تو میں کہوں گا کہ ہندوستان کا جو کرنسی نوٹ ہے 10 روپے یا 50 روپے کا اس کو غور سے دیکھ لیجیے۔ اس میں کتنی زبانیں لکھی ہوئی ہیں۔ اور یہ سب ہمارے ملک کی زبانیں ہیں۔ سب قانوناً مانی جاتی ہیں کہ ہمارے ملک کی زبانیں ہیں۔ اور اردو ان زبانوں میں سے ایک ہے۔ اپنے ملک کی زبان ہے اور اپنے ملک کی زبان آج سے نہیں صدیوں سے رہی ہے۔ مگر جو کام گوپی چند نارنگ صاحب نے کیا ہے وہ اس کو دوبارہ زندہ کردیا ہے اور یہ بہت بڑا کام ہے۔ یہ صحیح ہے اردو کسی ایک صوبے کی زبان نہیں، کسی ایک علاقے کی زبان نہیں۔ مگر اس میں یہ خوبی بھی ہے کہ وہ سب کی زبان ہے اور سب اس سے مستفیض ہوتے ہیں۔ تو مجھے بڑی خوشی ہے کہ مجھے آج یہاں آکر پروفیسر نارنگ صاحب کو مبارکباد دینے کا موقع ملا اور اُن کو جو مورتی دیوی ایوارڈ ملا ہے جس کے وہ حددرجہ مستحق ہیں، میں اپنی طرف سے آپ سب کی طرف سے ان کو مبارکباد دیتا ہوں۔ اور صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ابھی کام ختم نہیں ہوا ہے جس راستے پہ وہ چل رہے ہیں یقیناً ہم سب منزل تک پہنچیں گے۔ شکریہ۔

○

اصغر ندیم سید

گوپی چند نارنگ: ایک عہد ساز دانشور

یوں تو ادبِ اردو کی تواریخ لکھی گئی ہیں اور لکھی جائیں گی۔ مگر سوچنے کی بات ہے کہ وہ تواریخ کیا محققوں نے لکھیں۔ نقادوں نے لکھیں یا مورخوں نے لکھیں۔ بس اسی نکتے پر مجھے بات کرنی ہے۔ محقق، نقاد اور مورخ کے اپنے اپنے اصول، اپنے اپنے ہدف اور اپنے اپنے اسالیب ہوتے ہیں۔ ان میں سب سے اہم اسالیب ہوتے ہیں کہ زبان محض ڈکشنری کے لفظ نہیں ہوتے۔ زبان ایک زندہ حقیقت اور سماجی ضرورت ہونے کے ناتے صدیوں کے انسانی عمل کے نتیجے میں موجود ہوتی ہے۔ اس کی موجودگی ہی اُس کے تاریخی عمل کی گواہی ہوتی ہے۔ اس حوالے سے محقق اور نقاد کے اسالیب جتنے بھی معروضی ہوجائیں وہ معاملہ کرتے ہیں اُس متن سے جو اُن تک پہنچتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ وہ اُس ادب کے متن اور Data کو پرکھنے کے لیے ماضی سے جڑیں تلاش کرتے ہیں یا اُسے عصری صداقتوں سے جوڑنے یا الگ کرنے کا عمل کرکے نتیجہ نکال لیتے ہیں۔ ادب میں میرے نزدیک نتیجہ نہیں ہوتا۔ ادب نتیجوں کے خلاف ایک تخلیقی اظہار کا نام ہے۔ نتیجے تو فزکس میتھ میٹکس اور شماریات میں نکالے جاتے ہیں۔ تو ان معنوں میں محقق اور نقاد اپنی جگہ پر بے حد اہم اور ادب کی تاریخ لکھنے کے لیے پوری طرح کوالیفائی کرتے ہیں۔ اُن کی صلاحیت کو کسی طور کم نہیں کیا جاسکتا کہ یہ دیدہ ریزی کا کام ہے۔ لیکن دیدہ ریزی سے ورا بھی کچھ ہوتا ہے۔ وہ کیا ہوتا ہے۔ وہ عالمی انسانی حافظہ ہوتا ہے جسے اجتماعی حافظہ بھی کہہ سکتے ہیں اُس میں سب علوم اور فنون کی بازیافت اور ان کے علاقے اور متعلقات (associations) اور اُن سے جڑے ہوئے ثقافتی اور تہذیبی رشتے ہوتے ہیں۔ تو کوئی زبان نافذ نہیں ہوتی انسانوں کے اندر پروان چڑھتی ہے۔ اس حوالے سے زبانوں کا

مورّخ ہر لحاظ سے محقق اور نقاد سے زیادہ سائنٹفک اور انسانی قدروں کے ساتھ ساتھ انسانوں اور علاقوں کی صدیوں پرانی تاریخ سے مخلص ہوتا ہے۔ مجھے ہندوستان کی قدیم زبانوں اور اردو کے مورّخ کے اعتبار سے پہلا معتبر نام گوپی چند نارنگ کا ہی دکھائی دیتا ہے۔ یہاں نارنگ محققین اور نقادوں کے قبیلے میں رہتے ہوئے بھی اُن سے الگ ہوجاتے ہیں کہ اُن کے ہاں چیزے دیگر است موجود ہے۔

ہر تاریخ میں fossils ہی وہ بیج ہوتے ہیں جن سے آپ آگے بڑھتے ہیں۔ اب اس مقام پر نارنگ صاحب کیا کہتے ہیں:

> ''کہاوتیں ہوں، اقوال یا امثال دراصل زبان کے Fossils ہیں، یا زبان کی archeology ہیں۔ جن کے گرد زبان کے معیار یا عوامی دانش کی تہیں تاریخی طور پر پروان چڑھتی رہتی ہیں۔ یہ زبان کا core یا بنیادی حصہ ہیں جو کثرتِ استعمال سے وجود میں آتا ہے اس لیے عام لوگوں کو پتہ نہیں چلتا۔''

اب اس مقام پر میں نے نارنگ صاحب کے اردو زبان کے مورّخ ہونے کا نشان تو تلاش کرلیا ہے لیکن معاملہ بہت دور تک جانے کا ہے۔ اس لیے کہ تاریخ کبھی پرانی نہیں ہوتی۔ وہ متھ بن کر ایسے بلیغ معانی میں ڈھل جاتی ہے کہ زمانۂ حال کے سوتے اُسی سے پھوٹتے رہتے ہیں۔ زبانوں کی تاریخ اشلوکوں، اپنشدوں، صوفی، سنتوں، بھگتوں، فقیروں، ملنگوں کے اجتماعی حافظے کی لوک دانش میں کہیں بسرام کرتی ہے۔ یہ تو ہم سمجھتے ہیں لیکن اس تاریخ کے کچھ unsung heros بھی تو ہوتے ہیں۔ نارنگ صاحب نے یہی کھوج لگایا ہے اور اسی بنیاد پر میں نے انھیں مورخ مانا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''کبیر کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ اپنا سارا مسالا روزمرہ کی زندگی سے لیتے ہیں۔ یعنی کمھار، دھوبی، بنکر، لوہار، جولاہا وغیرہ پیشوں یا سامنے کی دیہاتی زندگی سے جس سے ان کا واسطہ پڑتا تھا۔ ان کی تمثالیں، تشبیہیں، استعارے، امیجری سب کی سب گاؤں دیہات قصبات کی روزمرہ زندگی اور پیڑ پودوں پھلوں پھولوں اور مٹی سے ہیں۔''

نارنگ صاحب نے ایک stance لے لیا ہے۔ اسی پر مجھے بلھے شاہ، بابا فرید اور سلطان باھو، کبیر کے پاس کھڑے معلوم ہوتے ہیں تو مجھے زبان کی تاریخ میں نارنگ صاحب کی فلاسفی کو ایک اتہاس سے جوڑنا ہے۔

کبیر کا زمانہ 1400 کے بعد کا ہے۔ جب بقول نارنگ صاحب ''کبیر کے زمانے میں ہندی یا اردو یا ہندستانی نام کی زبانیں تو نہیں تھیں، فقط بولیاں ٹھولیاں تھیں یا یہی کچی پکی، ناپختہ، ان گھڑ، کھڑی بولی جو اپنی ابتدائی حالت میں تھی۔''

بجا بات ہے لیکن ان گھڑ، کھڑی بولی کو اگر زبان کی لکنت قرار دیا جائے تو پھر یہ شعر ملاحظہ کریں:

بات ادھوری مگر اثر دونا
کیسی لکنت زبان میں آئی

اب اثر دونا والے شعر ملاحظہ کریں:

ماٹی کہے کمہار سے تو کا روندھے موئے
اک دن ایسا ہوئے گا میں روندھوں گی توئے

یہ expression کیا کسی مکمل زبان کا نہیں ہے۔ اب ذرا فکری سطح ملاحظہ کریں:

پوتھی پڑھ پڑھ جگ موا پنڈت ہوا نہ کوئے
ایکے اچھر پریم کا پڑھے سو پنڈت ہوئے

اب ذرا اگلے زمانے میں آئیں 1680 میں پیدا ہونے والے بلھے شاہ کہتے ہیں:

وید قرآنان پڑھ پڑھ تھکے
سجدے کر دیاں گھس گئے متھے
نہ رب تیرتھ نہ رب مکّے
جس پایا تس نور انوار
عشق دی نویں او نویں بہار

بلھے شاہ کے فوراً بعد سلطان باھو آتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

پڑھ پڑھ علم ہزار کتاباں عالم ہوئے سارے ہو
ہکو حرف عشق دا نہ پڑھ دے بھلے پھرن وچارے ہو

یہ فکری اور اسلوبیاتی سانجھ کس بات کا پتہ دیتی ہے۔ جب کہ یہ سب شاعر مختلف زمانوں میں مختلف خطوں میں آباد تھے۔ اردو زبان کے بیج تو کبیر، بلھے شاہ سے بہت پہلے سے ہیں۔ امیر خسرو جو 1253 سے 1325 کے زمانے کے ہیں کبیر سے ڈیڑھ صدی پہلے ریختہ اور ہندوی کے پہلے شاعر مانے گئے۔ بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر تھے مگر کیا مکمل نقوش ایک زبان کے تخلیقی اظہار کے مرتب کر گئے۔ تو اس کا مطلب ہے بات ذرا اور پیچھے جاسکتی ہے۔ یہ گوپی چند نارنگ کا امتیاز ہے کہ ہندستانی تہذیب و ثقافت کو کتابوں اور تاریخی حوالوں سے دریافت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ زندگی سماج اور انسانوں کے تموج میں زندہ حوالوں سے دیکھنے کی سعی کی ہے۔ مختلف ادوار میں بازاروں، قصبوں، دیہاتوں، سراؤں، قہوہ خانوں میں مختلف پیشوں اور طبقوں کے چلت پھرت میں وجود میں آنے والے لہجوں، مزاجوں اور لسانی سانچوں کا سراغ لگانے میں جٹے رہے کہ آخر میں ادھر بات نظیر اکبرآبادی تک آن پہنچی۔ بیچ میں میرتقی میر تو مجھ سے رہے جاتے ہیں۔ جن کے ذریعے نارنگ صاحب نے بے بہا حقیقتیں دریافت کی ہیں اور لسان و عرفان تک کی منازل کو درجہ بدرجہ ہم تک پہنچایا ہے۔ نارنگ صاحب اس رتبے تک آ کے محض مورّخ نہیں رہتے وہ اردو زبان کے داستان گو کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ مجھے بالکل شک نہیں ہے کہ داستان گوئی کا کوئی بھی پیمانہ وضع کرلیں نارنگ صاحب کی گفتگو اور تحریر اُسی زمرے میں آئے گی۔ انھوں نے اردو زبان کی تخلیقی داستان ہمارے سامنے الم نشرح کردی۔ یہاں 1800 کے آس پاس میر امن دہلوی نے جو اظہار دیا۔ نارنگ صاحب کا بیان بے حد بنیادی حیثیت رکھتا ہے کہ اب اردو بلوغت میں داخل ہورہی ہے یا ہوچکی ہے:

''اس دور کی کتابوں میں جو مرتبہ میرامن کی باغ و بہار نے پایا وہ نثر کی کسی کتاب کو نصیب نہ ہوا۔ اردو اگر پراکرتی اور عربی فارسی عناصر کے درمیان ایک لسانی توازن کا نام ہے تو میرامن نے اپنے زبردست لسانی جینئس اور انتہائی

منجھے اور رچے ہوئے ذوق و شعور کی بدولت اس لسانی توازن کے حسن کا راز پالیا تھا۔ باغ و بہار کی اردو صرف کوثر و تسنیم ہی میں دھلی ہوئی نہیں یہ گنگا اور جمنا کے آئینے میں بھی اپنا چہرہ دیکھے ہوئے ہیں۔''

باغ و بہار سے مثال نارنگ صاحب دیتے ہیں جو ہمیں زبانی یاد ہیں:

''اب دمڑی کی ٹھڈیاں میسر نہیں جو چبا کر پانی پیوں۔ دو تین فاقے کڑاکے کے کھینچے۔ تاب بھوک کی نہ لا سکا۔ لاچارے بے حیائی کا برقعہ منہ پر ڈال کر یہ قصد کیا۔ بہن کے پاس چلیے۔ لیکن یہ شرم دل میں آتی تھی کہ قبلہ گاہ کی وفات کے بعد نہ بہن سے کچھ سلوک کیا نہ خالی خط لکھا۔''

میں اسے ایک نمائندہ اقتباس سمجھتا ہوں کہ اردو زبان کے سماجی تہذیبیں اور ثقافتی عمل کا یہ synthesis ہے۔ یہاں آ کر نارنگ صاحب کی اردو زبان کی تاریخی اور زمانی جڑیں ایک مقام پر آ کر جمع ہوجاتی ہیں اور ایک داستان گو کا کمال ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ کہانی کو گھما پھرا کر ایک جگہ لاتا ہے اور پھر اُسے گھما پھرا دیتا ہے۔ پھر ایک جگہ لاکر اُسے بکھرا دیتا ہے۔ سننے والا مبہوت رہ جاتا ہے۔ نارنگ صاحب نے اپنے سارے تحقیقی تنقیدی اور تاریخی کام میں داستان گو کو اپنا آئیڈیل بنایا ہے۔ ایسا انتظار حسین نے بھی کیا ہے مگر اور طریقے سے، دونوں کا اپنا اپنا مزاج ہے۔ نارنگ صاحب کی داستان گوئی کا زمانہ قائل رہا۔ کیا کوئی کلیدی خطبہ دینے والا دو گھنٹے تک اپنے سامعین کو سنبھال سکتا ہے۔ یہ منصب تو صرف داستان گو کا ہے۔ جو ہنر نارنگ صاحب کے پاس ہے وہ صرف اور صرف داستان گو کے پاس ہوتا ہے۔ اچانک داستان گو دریا کو روک سکتا ہے۔ اگلے لمحے زمین کو گردش سے روک سکتا ہے۔ اور پھر جاری بھی کرسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے پاس یہ جادو موجود ہے۔ اس لیے کہ زبان کا سفر بھی سند باد جہازی کے سفر جیسا ہی ہونا تو چاہیے کہ گھاٹ گھاٹ کا پانی تو ایسے ہی پیا جاتا ہے۔ جیسے اردو نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہے۔ ایسے ہی نارنگ صاحب نے بھی گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا ہوا ہے۔ اس سے میری مراد نارنگ صاحب کا ڈکی بلوچستان سے یہاں تک کا سفر نہیں ہے۔ ان کا سفر زبانوں، زمانوں، مزاجوں،

کیفیتوں ثقافتوں اور فنی پیرایوں سے ہوکر گزرتا ہے۔ ہر گھاٹ پر بہت دیر بسرام کیا ہے۔ اب اگر میں صرف فنی پیرایوں کو کھولنے لگوں تو کیا مثنوی کیا قصیدہ، کیا دوہے کیا داستان کیا ریختہ کیا شیفتہ سب کا حال سامنے آجائے گا۔ لیکن ابھی مجھے رکنا ہے۔ سبطِ حسن کا ایک بیان نقل کرنا ہے جو 'ماضی کے مزار' سے ہے:

> ''دنیا کی سبھی زبانوں میں کہ معاشرے کے عہدِ طفلی کی تخلیق ہیں، ایسی کہاوتیں بکثرت ملیں گی جن سے متھ (myth) اور خواب کی بنیادی خصوصیات بخوبی واضح ہوجاتی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''رہیں جھونپڑی میں خواب محلوں کا۔'' یا ''بلی کو خواب میں چھیچھڑے نظر آتے ہیں۔''— یہ کہاوتیں ایسی سچائی پر دلالت کرتی ہیں کہ خواب میں ہم لاشعوری طور پر اپنی ان دبی ہوئی خواہشوں کی تکمیل کرتے ہیں جو بیداری میں پوری نہیں ہوتیں۔ (ص 272)

اب ہم نارنگ صاحب کا بیان دیکھتے ہیں جو انھوں نے اپنی تصنیف 'اردو زبان اور لسانیات' میں لکھا ہے:

> ''اردو زبان ہماری پچھلی کئی صدیوں کی تہذیبی کمائی ہے۔ ایسی کمائی جس سے کوئی انصاف پسند نظریں نہیں چرا سکتا۔ تاریخ کے سیل میں جب تہذیبیں بہہ جاتی ہیں اور نسلیں پگھل جاتی ہیں، جب کوئل کوکتی اور آم کے پیڑوں پر بور آتا ہے۔ جب دلوں کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ فصل کے فاصلے ڈھل جاتے ہیں اور وصل کے در کھلتے ہیں۔ ایسے میں زبان قوموں اور نسلوں کے دلوں کو جوڑنے کا کام کرتی ہے۔'' (ص 38)

اب آپ مجھے بتایئے کیا یہ داستان گو کا اسلوب نہیں ہے۔ میں زیادہ مثالیں نہیں دے سکتا۔ نارنگ صاحب کی چند کتابوں کے نام لکھ دیتا ہوں۔ جو اس ہزار داستان اور فسانۂ اردو کی کئی جلدیں ہیں:

(1) ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (2) اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب (3) امیر خسرو کا ہندوی کلام (4) جدیدیت کے بعد (5) ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری (6) اردو زبان و لسانیات (7) ادبی تنقید اور اسلوبیات (8) سانحۂ کربلا بطور شعری

استعارہ (9) اسلوبیاتِ میر (10) انیس شناسی۔ (11) پرانوں کی کہانیاں (12) فکشن شعریات: تشکیل وتنقید (13) کاغذ آتش زدہ (14) تپش نامۂ تمنا (15) اسلوبیات اقبال۔ یہ محض چند کتابیں ہیں۔ ان کے علاوہ بھی جو تخلیقی پرکھ نارنگ صاحب کی ہے اس میں بھی زبان کو اکہرے قالب میں نہیں برتا۔ زبان اپنے بطون میں جو کچھ اضطراب آمیز تاریخی حقائق رکھتی ہے۔ وہ نارنگ صاحب کی نظر سے بچ نہیں سکے۔ اس سے بھی الگ بات یہ ہے کہ زبان کا ایک تو باطن ہوتا ہے ایک اُس کی تہیں اور سطحیں بھی ہوتی ہیں۔ نارنگ صاحب تو اُس حد تک گئے ہیں۔ زبان دراصل کیا ہے؟ ایک اعتبار ہے جو بندہ بندے پر کرتا ہے۔ اس اعتبار کے بعد جو کچھ بھی ہوتا ہے وہ اس اعتبار کی تعبیر ہوتا ہے۔ یہ تو صرف زبان کا قصہ ہے اصل قصہ یہ ہے کہ نارنگ صاحب نے اس زبان میں ہونے والے تخلیقی معجزوں اور جینئس کو کس طرح interpret کیا ہے۔ میں نارنگ صاحب کے اس کام پر توجہ رکھتا ہوں۔ اس حوالے سے اتنا وسیع دائرہ کسی بھی محقق نقاد یا تاریخ دان کا نہیں ہے۔ یہ محض دعویٰ نہیں ہے۔ بات سمجھنے کی ہے کہ کسی نے داستانوں پر تحقیق کرکے نام کمایا۔ کسی نے غزل پر ہاتھ صاف کرکے نام کمایا۔ کسی نے مثنوی کو اپنا مطلع بنایا۔ کسی نے نظیر اکبرآبادی سے نام بنایا۔ کسی نے مرثیے کا نوحہ پڑھا۔ کسی نے ناول اور افسانے کے چولھے پر ہاتھ سینکے۔ سب اپنی جگہ معزز ومحترم ہیں۔ سب کا مطالعہ اور تخلیقی پس منظر بجا ہے لیکن اردو ادب اور شعریات کی ساری اصناف، سارے ادوار، سارے کلاسیکل اور جدید لکھنے والوں کے فن پر مختلف نظریات، مختلف تھیوریوں مختلف اسالیب مختلف تہذیبی حوالوں سے کس نے بحث کی ہے۔ صرف ایک ہی نام ثابت ہوتا ہے۔ نارنگ صاحب کے علمی دائرے میں جو علوم جمع ہوئے ہیں۔ میری ناقص رائے میں سب پر ظاہر ہیں۔ تاریخ، جغرافیہ، تمدنی علوم، عالمی ادب، اینتھروپالوجی، نفسیات، فلسفہ، روحانیات، مذہبیات، اسلوبیات، لسانیات، فوک wisdom اور انسانی ورثہ یہ سب نارنگ صاحب نے کھنگالا ہوا ہے۔ آپ نارنگ صاحب کو پڑھ لیں یہ علوم آپ کے سامنے منکشف ہوجاتے ہیں اور پھر آپ اُن علوم کی طرف دیوانہ وار لپکتے ہیں۔ یہ تجربہ مجھے ہوا ہے۔ میر، غالب، نظیر، انیس،

اقبال تو اُن کے فن کا امتحان تھے ہی، نثر میں میر امن سے پہلے کی داستانیں، سنسکرت اور ہندستانی زبانوں میں شامل سب قصے کہانیاں، علامتیں، اور روایات سب کا ادراک نارنگ صاحب کے علمی کام میں شامل ہے۔ اب بھلا کوئی کس کو کس سے جدا کرے۔ کیا رانی کیتکی کی کہانی سے انتظار حسین کو الگ کر سکتے ہیں۔ کیا غالب کو بیدل، ناسخ اور مصحفی اور مومن سے الگ کر سکتے ہیں۔ کیا قرۃ العین حیدر کو پورے ہندستانی اور علمی علوم و فنون سے الگ کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے نہیں کر سکتے۔ اس کا مطلب ہے کہ نارنگ صاحب نے پہلے تو اپنے خطے کی تہذیب کو دریافت کیا پھر مشرقی تہذیب اور پھر عالمی تہذیب کے ساتھ اردو ادب کو جوڑ دیا۔ ایسا کسی اور نے نہیں کیا۔ اب اپنے دعوے کے حق میں کچھ اقتباسات ضرور دوں گا۔ اور خود کو صرف ایک تصنیف تک محدود رکھوں گا۔ یہ تصنیف ہے۔'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب' اس میں جو ابواب قائم کیے گئے ہیں ہر باب سے دو تین سطور پیش ہیں۔ لیکن پہلے انتساب تو دیکھ لیں۔ ''ان شاعروں ادیبوں اور دانشورو ں کے نام جنھوں نے موجودہ نامساعد حالات میں بھی اس امید کا دامن نہیں چھوڑا کہ برصغیر کا مقدر آج بھی ان اعلیٰ مشترک تہذیبی اقدار سے وابستہ ہے جو صدیوں کے عمرانیاتی ربط و ارتباط سے استحکام پذیر ہوئیں اور جنھیں اپنائے بغیر برصغیر کے مستقبل کا کوئی روشن تصور ممکن نہیں۔''

جس تصنیف کا انتساب یہ ہوگا اُس کے بعد اردو کے محسن کے لیے حکومت پاکستان کا اعتراف (ستارۂ امتیاز) تو سمجھ میں آجاتا ہے۔ باب اول 'ہندستانی تہذیب کا ارتقا' میں پورا تہذیبی سفر کوزے میں بند ہے۔ ویدی تہذیب اپنشد، بودھی تہذیب، پورانک تہذیب، گیتا شومت اور وشنومت کے بعد اسلامی تہذیب جس میں تصوف تک آتے ہیں اور پھر جو نارنگ صاحب کا خاص شغف ہے وہ ہے مشترک ہندستانی تہذیب۔ اس میں بھگتی تحریک۔ شنکراچاریہ سے تصوف اور گورونانک اور نرگن سگن وادتک اور پھر معاشرتی پہلو۔ جمالیاتی پہلو سے لے کر مشترک زبان کی نشو ونما تک کئی زمانے کھنگال گئے ہیں۔ ایک اقتباس:

''شاہجہاں کے بیٹے داراشکوہ کو ویدانت سے گہرا اُنس تھا۔ جس زمانے میں وہ بنارس کا گورنر تھا اُس نے ویدوں کے ترجمے کے لیے بڑے بڑے فاضل

برہمنوں کو جمع کیا۔ داراشکوہ گو ملا شاہ بدخشی کا مرید باصفا تھا لیکن اُس کے ذہن
پر ہندو علوم کا گہرا اثر تھا۔"

اس اقتباس کے بعد اورنگ زیب تو ہماری سمجھ میں آجاتے ہیں۔ ایک اور اقتباس:

"اس زمانے میں پنجاب کے ایک فقیر 'بیغم بیراگی' نے مذہب کی باطنی وحدت
پر ایک مثنوی فارسی میں لکھی۔ بھوپت رائے بیغم لاہور میں قانون گو تھا لیکن فقر
وتصوف کا ذوق اُسے دہلی کھینچ لایا۔"

کیا یہ نقاد کا منصب ہے۔ محقق کا منصب ہے یا مورخ اور داستان گو کا منصب ہے، جو یہ بات کررہا ہے۔ اب ذرا دوسرے باب میں اردو غزل کا جمالیاتی پہلو کے حوالے سے تصورِ عشق کے ذیلی عنوان سے اقتباس:

"ہندستانی کلچر میں معرفتِ حق کے لیے خودی کو غیرخود میں جذب کردینے کے
تصورات پہلے سے موجود تھے۔ ہندستانی فنونِ لطیفہ سے تصدیق ہوتی ہے کہ
ہندستانی ذہن نے جنسی محرکات کو اعتدال پر رکھنے کے لیے جنسی جذبے کی طرح
طرح سے تقدیس کردی تھی۔"

یہ بیان فنون وعلوم کی تاریخ پڑھے بغیر نہیں لکھا جاسکتا۔

اردو غزل کے نظریاتی پہلو کے باب میں وحدتِ وجود کی نشانیاں اور تہذیبی اثرات کا کھوج لگاتے ہوئے مذہبی رواداری کی مثالیں اردو غزل میں ہندو شاعروں میں بھی دریافت کی ہیں:

شیو پرشاد وہبی	ایک ہی جلوہ میانِ دیر و کعبہ ہے مگر
	اتفاقِ رائے شیخ و برہمن میں کیوں نہیں
کیسرا سنگھ جہانگیر	دیر و حرم ہیں شیخ و برہمن کے واسطے
	ہم جن کو پوجتے ہیں وہ پتھر ہی اور ہیں
چندو لال شاداں	موحد ہے تو یکتائی سے مت ٹل
	نہ کہہ اپنی زباں سے دوسرا ہے

آخری باب میں ہندستانی تلمیحات میں کوئی پچیس قسم کی تلمیحات کے عنوان قائم کیے گئے ہیں۔ ایک شعر امیر مینائی کا کالی کی تلمیح کا دیکھیں:

سانولی دیکھ کے مورت کسی متوالی کی
ہوں مسلمان مگر بول اٹھوں جے کالی کی

تلمیحی کہاوتیں، مثلیں اور محاورے کے ذیل میں ایک شعر ملاحظہ کیجیے:

میر تقی میر: عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سنا نہیں ہے مگر یہ کہ 'جوگی کس کے میت'

امانت: زرد چہرہ ہے مرا دیدۂ پُرآب کے پاس
کھیت سرسوں کا ہے پھولا ہوا تالاب کے پاس

اب ذرا دیکھیں وہ استعارے یا تشبیہیں جو ہندستانی موسموں سے متعلق ہیں:

سودا: ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ نین وہ ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

اب اس شعر کو آپ کس صدی میں شمار کریں گے۔ یہ تو آج کا شعر ہے۔ فیض صاحب سے اُن کے شاگرد آفتاب احمد خان نے ایک دن بتایا کہ لاہور میں ایک شاعر نے نوجوانوں کو اپنا گرویدہ کرلیا ہے اور جوق در جوق نوجوان اُس کے دیوانے ہورہے ہیں۔ فیض صاحب نے پوچھا ''بھئی کون ہے وہ'' آفتاب احمد خان لکھتے ہیں۔ ''فیض صاحب وہ ناصر کاظمی ہے جو میر تقی میر کا بندہ ہے۔'' فیض صاحب کو یہ بات ظاہر ہے پہلے سے معلوم تھی۔ فیض صاحب مسکرائے اور کہا ''بھئی ناصر کاظمی سے ایک بات کہہ دیں کہ وہ سودا کو بھی پڑھیں۔'' اس کے بعد فیض صاحب نے سودا کے بیس اشعار سنائے جو آفتاب احمد خان نے اپنی کتاب میں لکھے ہیں۔ اُن اشعار میں یہ شعر بھی ہے:

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ نین وہ ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

مجھے اب کچھ نہیں کہنا کہ نارنگ صاحب جو بلوچستان کے ایک بے آب و گیاہ مقام

ڈگی میں پیدا ہوئے سرائیکی زبان میں پرورش پائی جو میری مادری زبان ہے اور پھر گھاٹ گھاٹ کا پانی پی کر اردو زبان کے رگ و ریشے میں شامل ہو گئے۔ نہیں معلوم اردو کہاں سے شروع ہوتی ہے اور نارنگ صاحب کہاں ختم ہوتے ہیں۔

○

فرحت احساس

فاروقی صاحب کی تنقیدی تخفیف: حافظے کی مراجعت کا المیہ

حضرت شمس الرحمان فاروقی مدظلہ العالی، جنھیں ہمارے نارنگ صاحب کبھی شمس العلما کہا کرتے تھے اور شاید ٹھیک کہا کرتے تھے، اپنے مخاطبوں کی کتاب 'فاروقی محوِ گفتگو' میں، جو دراصل مخاطبوں کی شکل میں خودکلامیوں کی کتاب ہے، بار بار بہ اصرار کہتے ہیں کہ 'ہم لوگوں نے' (یعنی 'میں' لوگوں نے کہ یہاں لوگوں کا اضافہ محض کسرِ نفسی کی روایت نبھانے کے لیے ہے) ترقی پسندوں کو irrelevant کردیا تھا مگر آج کوئی بھی ایسا نہیں جس نے ہمیں irrelevant کردیا ہو۔ یہ ایک ایسا سوال بہ شکل دعوا ہے جس پر پوری طرح ہنسا بھی نہیں جاسکتا کہ ہنسنے کے لیے ہمیں حقیقت کی دوسری بہت سی مسخ شدہ صورتیں دست یاب ہیں۔ اس سوال کا جواب تلاش ہی کرنا ہو تو صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ حضرت مولانا کو کسی نے بھی irrelevant نہیں کیا اور نہ اس کی ضرورت تھی کہ انھوں نے اپنے آپ کو خود irrelevant کرلیا ہے کہ اپنے زندہ وقت کا ہاتھ چھوڑ کر وہ کہیں بہت پیچھے نکل گئے ہیں، تاریخ کے دوسری طرف، کسی دورافتادہ ماضی میں، جو اب صرف ان کے ذاتی توہماتی تصورات یا 'کئی چاند تھے سرآسماں' کے سوا اور کہیں موجود نہیں۔ اپنے وقت یا عصر سے رخصت لینا کبھی کبھی اچھا یا ضروری بھی ہوتا ہے، خاص طور پر اس وقت جب ہمیں ایک طرح کی لازمانیت درکار ہو، اپنے آپ کو باہر سے دیکھنے اور بے سیاق کرنے کے لیے، لیکن فاروقی صاحب کسی لازمانیت کے عرصے میں نہیں گئے، تاریخ سے کئی قدم پیچھے ہٹ کر رک گئے ہیں، ایک ایسے 'ماضی' اور 'کھوئے ہوئے' کی تلاش میں جو ان کی کسی خاص ذاتی تہذیبی یا مذہبی ضرورت کا تقاضا ہے۔ یہ حافظے کی پس قدمی ہے یا شعور کی

واپسی، ایک ایسی جنتِ وہمی میں، جہاں وہ نسیان کے عرش معلاّ پر متمکن، جلوہ افروز ہیں اور ان کے فرشتے دن رات، ان کی تمجید و تحمید میں مصروف۔

اوپر ذکر آیا کہ نارنگ صاحب فاروقی کو شمس العلما کہا کرتے تھے۔ اب لگتا ہے کہ اس میں ایک طرح پیش گوئی کا عنصر بھی تھا کہ ان کی تمام تر ادبی سرگرمیوں کو بالآخر ایک 'عالمِ دین' جیسی شناخت پر منتج ہونا تھا، عالم دین جیسا ہونا اس لیے کہ سرکاری ملازمت سے سبک دوش ہونے کے بعد انھوں نے مسلسل اور منظم طریقے سے اپنی ایک ایسی مذہبی شخصیت کو برآمد ہونے دیا ہے جو انھیں مسلمانوں کی ایک خاص تہذیبی مذہبی رومانیت اور سیاسی آرزو مندی سے مربوط کرتی ہے۔ انھیں اصطلاحاً فرقہ پرست تو نہیں کہا جاسکتا کہ وہ ادب اور خاص طور پر اردو غزل کی پروردہ بنیادی قدروں سے آج بھی وابستہ معلوم ہوتے ہیں مگر مسلمانوں کے تہذیبی تحفظ کے خیال اور عمل میں سرگرم شرکت کے سبب ان میں اس وسیع المشربی اور تکثیریت کی طنابیں کھنچی ضرور ہیں جو ایک زمانے میں بلاشبہ ان سے کم ازکم ادب کے دائرے میں ظاہر اور صادر ہوتی رہی ہیں۔ سرکاری ملازمت سے سبک دوشی سے پہلے 'شب خون' میں کسی بھی شعری یا افسانوی تخلیق یا مضمون کے ساتھ کوئی بیرونِ ادب حوالہ نظر نہیں آتا تھا مگر سبک دوشی کے بعد اکثر کہیں بوسنیا تو کہیں فلسطین کے حوالے نظر آنے لگے۔ نائپال کو نوبیل انعام ملنے پر، 'شب خون' کے آخری صفحے پر شائع ہونے والے تبصروں میں انھوں نے کچھ اس مفہوم کی عبارت لکھی کہ ہم اسے مبارک باد اس لیے نہیں دے سکتے کہ اس نے مسلمانوں کو مطعون کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ اس پنساری کی دکان تک کیسے پہنچ گئے جہاں اس سے پہلے ان کے بقول سماجی اور سیاسی شعور ملا کرتا تھا۔ ان کا اسی سلسلے کا رویہ پس ساختیاتی تصورات اور مابعد جدید صورت حال کے تعلق سے بھی نظر آتا ہے جنھیں وہ نہایت شدت سے مسترد کرتے ہیں، خاص طور پر deconstruction کو، جس کے بارے میں ان کی یہ تشویش ہے کہ اگر تمام مطلق تصورات منہدم ہوگئے تو پھر ان کے عقیدے کا کیا ہوگا۔ مطلقات پر ضرب تو جدیدیت کے زمانے میں بھی پڑی تھی لیکن فاروقی صاحب نے بہت جلد اپنے آپ کو اس 'عذاب دانش حاضر' سے محفوظ کرلیا اور

کلاسیکی شعریات کی پناہ گاہوں میں جائے عافیت تلاش کرلی اور اب صورت حال یہ ہے کہ علامہ شمس الرحمان فاروقی ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ ایک بہت بڑے حلقے کے لیے ایک روایتی عالم ہیں جو قدیم متکلمین اور منطقیوں کی یاد دلاتا ہے، لاشعوری تہذیبی مذہبی رومانیت کے احیا کے علمبردار کی صورت میں۔

ہمیں اعتراف ہے کہ فاروقی صاحب ادب، زبان اور فلسفے کے متبحر عالم ہیں۔ انھیں کئی زبانوں پر عبور حاصل ہے۔ کئی زبانوں کے ادب کے غواص ہیں۔ منطق اور استدلال میں بے مثال ہیں۔ تصورات اور افکار پر بے پناہ گرفت رکھتے ہیں۔ تحلیل و تجزیے اور اخذ نتائج کی غیر معمولی مہارت کے حامل ہیں۔ لیکن ہمیں افسوس ہے کہ وہ تاریخ کے پانیوں کی سطح پر ہی تیرتے رہے، اس کی تہہ میں برپا اس حشر تک نہیں پہنچے جہاں کلاسیکی دور کے بعد کا انسان اپنے ہونے اور نہ ہونے کے جاں گسل سوالات کے ٹکراؤ سے لہولہان ہورہا تھا۔ ان کے لفظوں میں منطقی ربط اور استدلال کی وضاحت تو بہت ہے وہ گرمی اور روشنی نہیں جو تازہ زخم سے بہنے والے خون میں ہوتی ہے۔

فاروقی صاحب کے لفظ اور معنی کے درمیان اس تضاد کا احساس ہمیں مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں داخلے کے بعد کے ان دنوں میں ہی ہوگیا تھا جب 'شب خون' جاری ہوئے ابھی کوئی دو سال ہوئے تھے۔ ہم لوگوں نے شعر کہنے شروع کردیے تھے، کچھ ایسے عالم میں کہ اندر ایک بھٹی تھی جس میں باہر اور اندر کا سب کچھ، سارا موجود اور given پگھل رہا تھا۔ خلیل الرحمان اعظمی، شہریار اور وحید اختر علی گڑھ میں، محمود ہاشمی، نارنگ صاحب، بانی، کمار پاشی، بلراج مینرا اور عمیق حنفی دہلی میں، محمد علوی، وارث علوی اور عادل منصوری احمد آباد میں اور باقر مہدی بمبئی میں، جدیدیت کی نمایاں آوازیں تھے۔ یہ ہندوستان میں جدید ادیبوں کی وہ پہلی کھیپ تھی جو 'شب خون' نکلنے سے پہلے اپنی پہچان قائم کرچکی تھی۔ شہریار اور وحید اختر، محمود ہاشمی، نارنگ صاحب اور عمیق حنفی اور محمد علوی ہمیں اپنے سے لگتے تھے، اپنے دکھ شریک مگر فاروقی صاحب شروع ہی سے اجنبی محسوس ہوئے، اپنی تمام تر ادبی وابستگیوں کے باوجود غیر ادیب۔ وہ کتابوں کے درمیان سے، کتابوں کے ساتھ ادب میں

داخل ہوئے جب کہ یہ تمام لوگ جن کا ابھی ذکر ہوا زندگی کے میدان جنگ میں سے ادب میں آئے تھے۔ فاروقی صاحب کے مضامین کا پہلا مجموعہ 'لفظ و معنی' جو 1968 میں شائع ہوا تھا ایسی تحریروں سے بھرا پڑا ہے جن سے ایک ایسے ذہین اور پڑھاکو طالب علم کا سراپا ابھرتا ہے جو ابھی ابھی انگریزی میں امتیاز کے ساتھ ایم اے کر کے آیا ہے اور جسے اردو ادب پر بہت سے احسانات کرنے ہیں۔ مضامین کی فہرست کچھ یوں ہے: ادب پر چند مبتدیانہ باتیں (یہاں لفظ مبتدیانہ محض متکبرانہ کسرنفسی کا التباس پیدا کرنے کے لیے ہے ورنہ ساری باتیں نہایت کروفر کے ساتھ کی گئی ہیں)، شخصیت سے فرار ممکن نہیں، شعر کی ظاہری ہیئت، اردو وزن و آہنگ کے کچھ مسائل، ترسیل کی ناکامی کا المیہ، شعر کا ابلاغ، شعر کی داخلی ہیئت، نئی شاعری: ایک امتحان، مغرب میں جدیدیت کی روایت، ٹی ایس ایلیٹ، سید خواجہ میر درد اور ہندوستان میں نئی غزل۔ ان مضامین میں مطالعے کی بے پناہ وسعت اور تنوع، معلومات کا بحرِ بے کراں اور استدلال کی تیزی اور دھار کی یقیناً ظاہر ہے لیکن ادب کی اصل جائے پیدائش یعنی زندگی اور زمانے کے زندہ تجربے کی گرمی نہیں ہے جو ادبی تخلیق کے نئے جہانوں کی بنیاد بنتا ہے۔

ہمیں نہیں معلوم کہ فاروقی کے ہم عصروں نے، جو اپنا تخلیقی محاورہ خود اپنے تجربے سے اور ان فرمودات کو پڑھے بغیر حاصل کر چکے تھے، یہ مضامین کس طرح پڑھے ہوں گے۔ ہم نے یہ مضامین پڑھے ضرور مگر اس بے توجہی اور لاتعلقی کے ساتھ جو ان کا حق تھا کہ ہمیں شعر کی داخلی یا خارجی ہیئت کے بارے میں، اِدھر اُدھر کی ہر تنقیدی کتاب سے ماخوذ معلومات کی ایک مخصوص ترتیب نو پر مبنی ان مضامین کو پڑھ کر شعر نہیں کہنے تھے، کہ ہمارے شعر خود اپنے خون میں موج زن ہمارے اپنے خواب اور بیرونی حقیقت کے ساتھ ان کے تصادم کی زمین میں خود بہ خود پیدا ہو رہے تھے اور یہیں سے وہ سلسلہ شروع ہوا جس کے بارے میں شہریار یوں کہا کرتے تھے کہ جدیدیت میں تخلیق اور تنقید (یعنی فاروقیانہ تنقید) دو الگ الگ اور اکثر باہم متصادم راہوں پر چلی ہیں۔ یہ تنقید، تخلیق کے بطن میں سے برآمد نہیں ہوتی بلکہ تخلیق کو اپنے بطن سے برآمد کرنے کی جسارت پر مبنی رہی ہے،

یعنی اس میں تخلیق پر حکم چلانے اور اسے اپنا تابع فرمان کرنے کا رجحان غالب رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ 'شب خون' بہت جلد فاروقی صاحب کو اپنے برانڈ کی جدیدیت کا امام بنانے کے لیے، تیسرے چوتھے اور نہ جانے کتنے اسفل درجوں کے نیم و ناشاعروں اور نیم و نا افسانہ نگاروں کی آماجگاہ بنتا چلا گیا جو اپنے نئے پیغمبر کی روزانہ بدلتی ہوئی ذہنی ترنگوں کو بروئے کار لانے کے لیے آمنا و صدقنا کے نعروں کے ساتھ ہمہ وقت دست بستہ حاضر رہتے تھے۔ یہی 'شب خون' کی وہ عطا و دریافت تھے جو آج اسی رسالے کے اوراق کے قبرستان کے سوا اور کہیں نظر نہیں آتے۔

1973 میں شائع ہونے والے فاروقی صاحب کے دوسرے مجموعہ مضامین میں شامل مقالہ 'شعر، غیر شعر اور نثر' جو ان کی تخم ریز اور کلیدی تنقیدی تحریر اور ان کی تنقیدی کاوشوں کا حاصل ہے، ہمارے ہم عصروں نے اسے بڑی دلچسپی سے پڑھا۔ یہ مقالہ اس زمانے میں رواں اور رائج New American Critism اور روسی ہیئت پسندوں کی تنقیدی بصیرتوں کو قدیم دیسی تصورات سے آمیز کر کے تیار کیا گیا تھا جس کے تمام استدلال کی بنیاد تھا جدلیاتی لفظ جسے شعر میں استعارہ سازی، ایجاز اور معنی کی کثرت اور وفور کا بنیادی اور لازمی وسیلہ قرار دیا گیا۔ یہی جدلیاتی لفظ فاروقی کے بقول شعر کو غیر شعر سے ممیز کرنے کا بنیادی تفاعل ہے۔ اس اصول کو انھوں نے بعد کے بہت سے تنقیدی محاکموں میں برتا مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ کلاسیکی شعریات کی اچانک دریافت اور اسے اپنا خاص وظیفہ ادب بنانے کے بعد یہ جدلیاتی لفظ ان کی تنقید سے یکسر غائب ہوگیا کہ اب اس کی جگہ پر ایہام، رعایت اور مناسبت نے تصرف حاصل کرلیا تھا۔

ہم فاروقی صاحب کے ممنون ہیں کہ انھوں نے ہمیں ہماری کلاسیکی شعریات میں متن سازی کے اصولوں سے ازسرنو واقف کرایا۔ یہ ایک ایسا بھولا ہوا سبق تھا جسے ان کے بقول انگریزوں کی لائی ہوئی سامراجی عقل اور تہذیبی استحصال کے فریب خوردہ حالی اور محمد حسین آزاد اور ان کے دیگر ہم عصروں نے بھلا دیا تھا اور جسے کوئی سو برس بعد فاروقی صاحب نے اپنے تہذیبی بازیافت کے مشن کے تحت یاد کیا در اردو والوں کو یاد دلایا۔ اس میں کوئی

شبہ نہیں کہ فاروقی صاحب کے بقول اردو ادب کی کوئی ڈھائی سو سال کی تاریخ شعری متن سازی میں ایہام، رعایت، اور مناسبت کے تفاعل کی مرکزیت کی شاہد ہے۔ اردو شاعری کا ایک بڑا اور غالب حصہ اسی لسانی سرگرمی کے تحت وجود میں آیا ہے۔ اردو ہی کیا ہندی شاعری میں بھی سلیش اور یمک جیسے لفظی النکاروں کو خوب خوب برتا گیا ہے لیکن اس کے باوجود برج اور اودھی کے بڑے شاعروں سور، تلسی، جائسی اور پھر کبیر کے ہاں مابعدالطبیعیاتی اور روحانی تجربے کی بھٹی بھی گرم رہی جس میں لفظ، تخلیق کی آگ سے کندن بن کر برآمد ہوئے۔ لیکن فاروقی صاحب نے ایہام، رعایت، اور مناسبت کے ضمن میں جن شاعروں کے اشعار پیش کیے ہیں ان میں بیشتر اشعار اتفاقاً نہیں بلکہ اصولاً خود فاروقی صاحب کے پہلے کی تھیس کے مطابق غیر شعر میں شمار کیے جائیں گے۔ کسی بھی زندہ تجربے سے قطعاً عاری یہ شعر اور ان پر مبنی پوری شاعری اس زمانے کی کسی خاص وجودی، سماجی، نفسیاتی کی ضرورت کے پیداوار اور اس کی تکمیل کا ذریعہ رہے ہوں گے لیکن انھیں فی نفسہٖ کسی وقیع تخلیقی سرگرمی کا حاصل نہیں کہا جاسکتا۔ اسی لیے فاروقی صاحب یا پس نوآبادیاتی تنقید کے پیروکار چاہے جتنا بھی برا بھلا کہیں، حالی نے اس شاعری کو دریابرد کرنے کی تجویز پیش کی تو اس کا پورا اور منصفانہ جواز موجود تھا اور ہے۔ فاروقی صاحب کا اصرار ہے کہ میر، غالب، انیس اور اقبال نے بھی ایہام وغیرہ کو کھلے بندوں برتا ہے جس سے ان کے کلام کے حسن اور معنی میں اضافہ ہوا ہے لیکن کیا میر اور غالب آج ہمارے لیے ایک زندہ اور گرم تخلیقی وجود اس لیے ہیں کہ ان کے وسیلے سے ہم ایک نئے جہان معنی تک رسائی پاتے ہیں جو لفظ کے کسی گرم و روشن تجربے کا ذریعہ اظہار بننے سے تعمیر ہوتا ہے یا محض لفظوں کے غیر تخلیقی میکانکی کھیل کو اپنا بنیادی وظیفہ شاعری بنانے کی وجہ سے؟ بلاشبہ میر اور غالب نے مناسبتوں سے بہت کام لیا ہے اور لفظوں کا کھیل بھی خوب کھیلا ہے لیکن ان کی یہ سرگرمی لفظ کی معنی یابی اور تجربے کی تجسیم کاری کے وسیع تر اور حاوی مقصد کے تابع رہی ہے۔

فاروقی صاحب نے خیال بندی کا باب بھی کھولا ہے اور اس ضمن میں شاہ نصیر، ناسخ، ذوق اور غالب کا ذکر ایک ساتھ کیا ہے، اگرچہ ان کی تخلیقی توانائی کی رعایت کے ساتھ۔

خیال بندی کا سلسلہ شاہ نصیر اور ناسخ سے شروع ہوا جسے غالب نے اپنی انتہا تک پہنچایا مگر یہ کہتے ہوئے فاروقی صاحب اس بات پر رنج بھی ظاہر کرتے ہیں کہ آج شاہ نصیر گمنام ہیں اور ناسخ کو بھی شاعر بہ مشکل تسلیم کیا جاتا ہے۔ شاہ نصیر اور ناسخ صرف ادبی تاریخ کے صفحات پر ہی باقی کیوں ہیں اور غالب ان کے باہر نکل کر ایک زندہ اور توانا وجود کیوں بن گیا اس کا جواب شاید فاروقی صاحب کے پاس نہیں ہے، جب کہ ان کے جیسا زیرک شخص ذرا سے تامل سے جان سکتا ہے بلکہ جانتا ہی ہوگا کہ شاہ نصیر اور ناسخ کا یہ حشر ان کے لفظ محض کے تفاعل تک محدود رہ جانے کے سبب ہوا جب غالب کو اس کے زندہ وجودی تجربے اور بے پناہ تخلیقی التہاب نے جاوداں کر دیا۔ غالب نے سبک ہندی کی فارسی شاعری کے زیر اثر استعارہ در استعارہ کا جو اسلوب اختیار کیا تھا، اس کے وجودی محرکات اور تخلیقی بنیادوں میں جانے کا یہاں موقع نہیں (اسے میں نے ایک اور مضمون میں کسی قدر تفصیل سے بیان کیا ہے) مگر متن سازی کے اس طریق کار سے حاصل ہونے والے دو مختلف نتائج کی ایک مثال دیکھی جا سکتی ہے۔ فاروقی صاحب نے غالب کی خیال بندی کے دو شعر پیش کیے ہیں:

بزم مے وحشت کدہ ہے کس کی چشم مست کا
شیشے میں نبض پری پنہاں ہے موج بادہ سے
غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

پہلا شعر ایک حد درجہ پیچیدہ تخیل کی سرگرمی کا نتیجہ ہے جس میں ایک خیال کے اندر دوسرا خیال ایک تیسرے خیال کی راہ ہموار کرتا ہوا ایک پیچ در پیچ تجریدی پیکر پیدا کرتا ہے مگر ظاہر ہے کہ یہ محض خیالی پیکر زندگی کی حرارت و حرکت سے محروم، جب کہ دوسرا شعر بھی استعارہ در استعارہ کی سرگرمی پر مبنی ہے مگر فوری تجربے کی آنچ سے ایک زندہ عضویہ بن گیا ہے۔ لیکن فاروقی صاحب شاید اس فرق کو لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

'شعر شور انگیز' جسے خود فاروقی صاحب اور بہت سے لوگ ان کا وقیع ترین تنقیدی اکتساب سمجھتے ہیں، میر کی تفہیم و تعبیر کو ایک انقلابی تبدیلی سے ہم کنار کرنے کے تمام تر

دعوے کے باوجود، میر اور میر تنقید کو بعض نہایت سخت آزمائشوں میں مبتلا کرنے کا باعث بنا ہے۔ میر کی وسعت کاری کی کوشش میں فاروقی صاحب نے ہمارے اس عظیم ترین شاعر کو ایک خاص شعری اسلوب سے مہر بند کر کے اس کی بنیادی شناخت کے بعض نہایت لازمی پہلوؤں سے محروم کردیا ہے۔ میر کا بالاستیعاب مطالعہ بتاتا ہے کہ ان کے ہاں کلاسیکی شعریات کی پاسداری کی تمام تر کوشش کے باوجود اس کی رسومیات کو توڑ کر باہر نکلنے کی جدوجہد بھی بہت نمایاں ہے اور یہی جدوجہد میر کی بنیادی شناخت کا محور ہے۔ اس طرح معلوم ہوتا ہے کہ میر دراصل ایک نہیں دو یا اس سے بھی زیادہ ہیں۔ میر کے ہاں بھگتی اور یوگ کے تصورات نے جو تخلیقی کردار ادا کیا ہے اس کا سراغ تو خیر اس کتاب میں ملنا ممکن ہی نہیں تھا۔ مثلاً یہ شعر:

کچھ عزت کفر آخر اے دیر کے باشندو
مجھ سہل سے تو کیوں کر زنار بندھاتے ہو

سہج یوگ کے حوالے کے بغیر سمجھنا محال ہے۔

اس مضمون میں فاروقی صاحب کی شاعری سے متعلق تنقیدی سرگرمی کا نہایت سرسری جائزہ پیش کیا گیا ہے جو یقیناً تفصیل کا متقاضی ہے مگر اس سے کم ازکم یہ اندازہ ضرور کیا جاسکتا ہے کہ ہم کس طرح ایک بڑے ادبی نقاد اور مفکر کے بنتے بنتے رک جانے کی اذیت سے گزرے ہیں جو ہمارے ادب کی ایک بہت بڑی محرومی ہے۔ ایک فعال اور تابندہ ذہن نے اپنی توانائیوں کو ادب کے ظاہری اور تکنیکی تفاعل تک محدود رہنے اور پھر اپنے زمانے سے منھ موڑ کر ایک گہری رجعت پسندانہ تقلیب کے ذریعے ماضی کے مہیب دھندلکوں میں گم ہوجانے کی اجازت دے کر ہماری ادبی تاریخ کو ایک افسوس ناک نقصان سے دو چار کیا ہے۔ ایسے میں ہم اس کے سوا اور کیا کرسکتے ہیں کہ اپنے زمانے کی ایک طرف سے انسان کش اور دوسری جانب سے انسان آفریں تاریخی قوتوں اور ان کے درمیان مصالحت پر مامور تخلیقی بصیرتوں کے نور و نار کو روشن تر کر کے اس نقصان کو انگیز کرنے کے جتن کریں۔

○

مرزا خلیل احمد بیگ

ساختیاتی وپس ساختیاتی فکریات اور گوپی چند نارنگ

اردو میں گذشتہ تین دہائیوں سے ساختیاتی وپس ساختیاتی مباحث کا سلسلہ جاری ہے، اور جن دانشوروں اور نقادوں نے ان مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے ان میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سرِ فہرست ہے۔ پروفیسر نارنگ اردو میں اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے اپنا لوہا پہلے ہی منوا چکے ہیں۔ ان کی زیرِ نظر تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (دہلی : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1993) کی اشاعت نے یہ ثابت کردیا ہے کہ ساختیاتی مفکر و نقاد کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے بہت پہلے سے وہ اس موضوع پر لکھتے رہے ہیں اور ساختیاتی وپس ساختیاتی فکریات کو اردو داں طبقے سے متعارف کرانے میں ہمیشہ پیش پیش رہے ہیں۔ اسلوبیات سے ساختیات تک کا سفرانھوں نے کچھ یوں ہی طے نہیں کیا ہے، بلکہ ادب، تنقید، لسانیات، معنیات اور نشانیات (Semiotics) سے گہرا شغف رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے نئی ادبی تھیوری کا بھی نہایت غائر مطالعہ کیا ہے۔ ہمارے ادبی نقاد مغربی مفکرین سے پہلے بھی استفادہ کرتے رہے ہیں، لیکن نئی ادبی تھیوری، بالخصوص ساختیات و پس ساختیات کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے اردو کی ادبی تنقید کو جو نیا موڑ دیا ہے وہ کوئی دوسرا نقاد نہیں دے سکا۔ اسی لیے اگر متذکرہ تصنیف کو ادبی تنقید کا ایک تاریخ ساز کارنامہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ 'ساختیات' (Structuralism) کا لسانیات سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ساختی لسانیات (Structural Linguistics) کا ارتقا فرڈی نینڈ ڈی سسیور (1857 تا 1913) سے ہوتا ہے۔ جس

طرح سسیور کو لسانیاتِ جدید یا ساختی لسانیات کا ابولآبا تسلیم کیا گیا ہے، اسی طرح ساختیاتی فکر کا بھی اسے امام مانا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بجاطور پر اپنی اس کتاب میں یہ تسلیم کیا ہے کہ ''ساختیات کے بنیادی اصول سسیور کے خیالات پر مبنی لسانیات سے ماخوذ ہیں'' (ص 59)۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ ''ساختیاتی فکر کا سر چشمہ بہرحال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیباتِ ذہنی بنیادی طور پر سوِس ماہر لسانیات سسیور... سے حاصل کیں'' (ص 38)۔ یہ بات بدیہی ہے کہ ساختیات پر گفتگو کرتے وقت فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے لسانیاتی افکار یا اس کے فلسفۂ لسان سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ سسیور کی کتاب نے، جو فرانسیسی زبان میں Cours de Linguistique Generale کے نام سے اس کی وفات کے تین سال بعد 1916 میں شائع ہوئی (جس کا انگریزی میں ترجمہ ویڈ بیسکن نے Course in General Linguistics کے نام سے کیا)، لسانیات کی دنیا میں ایک انقلابِ عظیم برپا کردیا۔ ساختیاتی فکر کی بیش تر بنیادی باتیں سسیور کی اسی کتاب سے ماخوذ ہیں۔

بیسویں صدی کے وسط میں فرانس میں باقاعدہ طور پر ساختیات کا ارتقا عمل میں آیا، اس سے پھر پس ساختیات کے سوتے پھوٹے اور ردِ تشکیلی نظریے کو فروغ حاصل ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خواہ وہ ساختیات ہو یا پس ساختیات یا نظریۂ ردِ تشکیل، فرانسیسی مفکرین ہی ان کے فروغ میں پیش پیش رہے ہیں۔ چنانچہ ان نظریات کا ذکر رولاں بارت، ژاک لاکاں، مشل فوکو، ژاک دریدا اور جولیا کرسٹیوا کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی متذکرہ کتاب میں ان مفکرین پر الگ الگ باب قائم کیے ہیں اور بڑی جامعیت اور علمی بصیرت کے ساتھ ان کی فکریات سے بحث کی ہے۔

پروفیسر نارنگ کی قابلِ قدر زیرِ نظر تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' تین حصوں میں منقسم ہے۔ ہر حصے کو 'کتاب' کا نام دیا گیا ہے۔ چنانچہ پہلی کتاب 'ساختیات'، دوسری کتاب 'پس ساختیات' اور تیسری کتاب 'مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر' کے نام سے موسوم کی گئی ہے۔ ہر حصے یا 'کتاب' میں کئی کئی ابواب شامل کیے

گئے ہیں۔ پہلا حصہ یعنی کتاب۔1 جسے ''ساختیات'' کا نام دیا گیا ہے پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں ساختیات اور ادب کے حوالے سے چند ابتدائی باتیں کہی گئی ہیں اور یہ بتایا گیا ہے کہ عام ادبی نظریات کو ساختیات نے کس طرح چیلنج کیا ہے، اور کس طرح ایک ذہنی تحریک کے طور پر ساختیات کا ارتقا عمل میں آیا ہے۔ کتاب-1 کے دوسرے باب میں ساختیات کی لسانیاتی بنیادوں سے بحث کی گئی ہے اور سسیور کے فلسفۂ لسان سے ساختیات کا رشتہ استوار کیا گیا ہے۔ ساختیات کے فروغ میں روسی ہیئت پسندوں کے افکار و خیالات کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ روسی ہیئت پسندی پر ایک علاحدہ باب قائم کر کے ان کے نظریات سے مفصل بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب-1 کا تیسرا باب ہے جس میں رومن جیکب سن، شکلووسکی، بورس توماشیوسکی، وغیرہ کے حوالوں سے شعری زبان، ادب کی ادبیت (Literariness) اور ادب کے معروضی و تجزیاتی، نیز سائنٹفک مطالعے سے متعلق باتیں کہی گئی ہیں۔ اسی باب میں روسی ہیئت پسندوں کی فکشن کی شعریات کا بھی ذکر آ گیا ہے۔

کتاب-1 کا چوتھا باب فکشن کی شعریات اور ساختیات سے متعلق ہے جس میں فکشن کی شعریات کا رشتہ ساختیات سے استوار کیا گیا ہے اور ولادمیر پروپ، لیوی اسٹراس، نارتھروپ فرائی، گریما، تودوروف اور ژنیت جیسے مفکرین کے حوالوں سے بات آگے بڑھائی گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ کا یہ خیال بجا ہے کہ ساختیاتی طریق کار بیانیہ (Narrative) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساختیات کا اطلاق سب سے زیادہ بیانیہ ہی پر ہوا ہے۔ بیانیہ فکشن کا ایک وسیع میدان ہے جس میں متھ، اساطیر یا دیومالا، نیز کتھا کہانی اور لوک روایتوں سے لے کر ناول، افسانہ، ڈرامہ اور ایپک (Epic) تک شامل ہے۔ بقول نارنگ فکشن کی ان تمام اصناف کا ساختیات مطالعہ بہ خوبی کیا جاسکتا ہے۔ ولادمیر پروپ نے جو روسی ہیئت پسند تھا، روسی لوک کہانیوں کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا جس کے بارے میں نارنگ لکھتے ہیں کہ ''پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کے فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے

آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا'' (ص 107)۔ فرانسیسی ماہرِ بشریات لیوی اسٹراس نے فرانسیسی لوک کہانیوں کے فارم کو دیکھنے کے بجائے ان کی اصل (Roots) کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ چنانچہ نارنگ اس کے اِس قول سے متفق نظر آتے ہیں کہ ''کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس کی متھوں میں دیکھی جاسکتی ہیں'' (ص 114)۔ فکشن کی شعریات کے حوالے سے ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں نارتھروپ فرائی کا نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے، چنانچہ نارنگ نے اس کی تصنیف Anatomy of Criticism (1957) کے حوالے سے اس کے تنقیدی نظریات سے بڑی مدلل بحث کی ہے اور اس نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی تھی اسے ہر اعتبار سے 'حوصلہ مند اور قابلِ قدر' بتایا ہے۔ فکشن کی شعریات سے مزید سیر حاصل بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس باب میں گریما، تودوروف اور ژنیت کے افکار و نظریات کا بھی اسی طرح تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔

کتاب-1 کا پانچواں اور آخری باب 'شعریات اور ساختیات' ہے جس میں گوپی چند نارنگ نے رومن جیکب سن، اور جوتھن کلر کے فکری حوالوں سے ساختیاتی شعریات سے بحث کی ہے۔ انھوں نے رومن جیکب سن کو، جو فرڈی نینڈ ڈی سسیور سے گہرے طور پر متاثر تھا، ساختیاتی شعریات کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا ہے۔ جیکب سن نے سسیور کے لسانی تصورات کے شعریات پر اطلاق سے ہی ساختیاتی شعریاتی کی تشکیل کی۔ سسیور نے زبان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کا تصور پیش کیا تھا۔ جیکب سن نے اس تصور کو نہ صرف ساختیاتی شعریات کے بنیادی اصول کے طور پر برتا، بلکہ اس میں توسیع پیدا کی۔ اب یہ تصور بعض انسانی رویوں اور ثقافتی نظام کو بھی سمجھنے میں ہماری مدد کرسکتا ہے۔

زیرِ نظر کتاب کے دوسرے حصے کو کتاب-2 کا نام دیا گیا ہے اور اس کا عنوان 'پس ساختیات' رکھا گیا ہے۔ یہ حصہ چھے ابواب پر مشتمل ہے۔ اس حصے یعنی کتاب-2 کے پہلے باب میں پس ساختیاتی فکر سے مفصل بحث کی گئی ہے جس کا وجود ساختیات سے 'گریز'

کے طور پر ساتویں دہائی کے اواخر میں عمل میں آیا۔گوپی چند نارنگ نے بجا طور پر فرانسیسی مفکر اور نظریہ ساز رولاں بارت کو پس ساختیات کا 'پیش رو' قرار دیا ہے۔ اُس کی اس فکر کے پیچھے جو فلسفیانہ بصیرت کام کر رہی ہے اور اس نظریے کی تشکیل میں جو نشانیاتی (Semiological) ادراک شامل ہے اس کو سمجھے بغیر رولاں بارت کے پس ساختیاتی تصورِ ادب کو نہیں سمجھا جاسکتا۔نارنگ نے اس باب میں رولاں بارت کے پس ساختیاتی نظامِ فکر کی تمام بنیادی باتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ احاطہ کیا ہے اور جابہ جا اس کی تصانیف کے حوالے اور اقتباسات پیش کیے ہیں۔ وہ رولاں بارت کو فرانس کے ساختیاتی مفکروں اور نقادوں میں ''سب سے زیادہ دل چسپ، نکتہ رس اور بے باک'' نظریہ ساز قرار دیتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ ''زبان وادب اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی بت شکنی اس کی سرشت کا حصہ تھی، اور اس میں وہ ایسی لذت محسوس کرتا تھا جو اکثر اوقات تخلیق کی اعلیٰ ترین حدوں کو چھولیتی ہے'' (ص 159)۔ رولاں بارت کی فکر سے بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات کی بھی وضاحت کردی ہے کہ وہ معنی کی وحدت یا متعینہ معنی کے سخت خلاف تھا۔اس کا سارا زور معنی خیزی (Signification) پر تھا، محض معنی پر نہیں۔ وہ زبان کو صاف ستھرا یا شفاف میڈیم تصور نہیں کرتا تھا۔اس کے خیال میں زبان جو ادب کا میڈیم ہے، اس میں معنی کی اتنی پرتیں ہوتی ہیں کہ کوئی بھی ادیب اس بات کا دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کرسکتا ہے۔ اسی لیے نارنگ نے 'کثیرالمعنیت' کو رولاں بارت کی فکر میں بنیادی حیثیت دی ہے۔ وہ رولاں بارت کو فرانس کے ساختیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ ''موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی مفکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں جتنی رولاں بارت نے'' (ص 160)۔

رولاں بارت کے بعد پس ساختیاتی فکر کو فروغ دینے والوں میں ژاک لاکاں، مشل فوکو، جولیا کرسٹوا اور ژاک دریدا کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔چنانچہ گوپی چند نارنگ نے کتاب 2 کے دوسرے، تیسرے اور چوتھے باب میں ان پس ساختیاتی

مفکرین کے خیالات اوران کے علمی کارناموں سے مفصل بحث کی ہے۔ دوسرے باب میں ژاک لاکاں، مشل فوکو اور جولیا کرسیٹوا کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ تیسرا باب ژاک دریدا کے لیے مختص ہے اور چوتھے باب میں اس کے نظریۂ ردِ تشکیل کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے۔

پس ساختیاتی مفکرین میں ژاک لاکاں کو خاص اہمیت حاصل ہے، لیکن وہ فلسفی کے بجائے، تربیت کے لحاظ سے ماہرِ تحلیلِ نفسی (Psychoanalyst) اور ذہنی امراض کا ماہر (Psychiatrist) تھا۔ لاکاں نے فرائیڈ کی 'تحلیلِ نفسی' کو نئی معنویت دی اور 'فرائیڈیت' (Friedism) کی نئی قرأت پیش کرکے اسے یکسر بدل دیا جسے لاکاں کی نوفرائیڈیت' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سے ادب کی افہام وتفہیم میں دور رس نتائج مرتب ہوئے۔ لاکاں نے فرائیڈ کے نظریۂ شعور سے بھی بحث کی ہے اور کہا ہے کہ فرائیڈ نے نہ صرف لاشعور کو دریافت کیا اور اس کے وجود کو ثابت کر دکھایا، بلکہ یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ لاشعور 'ساخت' رکھتا ہے۔ نارنگ کا خیال ہے کہ'' یہ ساخت ہمارے اعمال وافعال کو اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے'' (ص 183)۔ مشل فوکو کی حیثیت ایک فلسفی کی ہے جس نے پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ فوکو اپنے نظریۂ 'متنیت' (Textuality) اور 'ڈسکورس' (Discourse) کے لیے مشہور ہوا۔ ان اصطلاحات کا استعمال اس کے یہاں خالص فلسفیانہ انداز میں ہوا ہے جس کا سمجھنا خاصا مشکل کام ہے۔ نارنگ نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ'' فوکو اپنے نظریۂ ڈسکورس کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کررہا ہے'' (ص 194)۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ'' فوکو ڈسکورس کو ذہنِ انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی متن کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر'' (ص 195)۔ جولیا کرسٹیوا بھی پس ساختیاتی مفکرین میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اس کا اصل میدان ادب وتنقید بالخصوص 'ادبی معنیات' ہے۔ اس نے شعری زبان کا اپنا ایک نظریہ بھی پیش کیا ہے جو تحلیلِ نفسی پر مبنی ہے۔ نارنگ اس کے نظریے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ'' وہ ان ذہنی رویوں کا سراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے، غیر معقولیت اور

انتشار کے خطرے سے دو چار رہتی ہے'' (ص 200)۔ نارنگ نے جولیا کرسیٹوا کے شعری زبان کے تصور اور شاعری میں آوازوں کے زیر و بم اور آہنگ کے بارے میں اس کے خیالات سے بھی دلائل کے ساتھ بحث کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے کتاب-2 کا تیسرا اور چوتھا باب ممتاز پس ساختیاتی مفکر ژاک دریدا اور اس کے نظریۂ ردِ تشکیل کے لیے مختص کیا ہے۔ فوکو کی طرح دریدا بھی ایک فلسفی تھا جس نے ردِ تشکیل کا نظریہ پیش کر کے پس ساختیاتی فکر کو ایک نئی جلابخشی اور ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ دریدا متن (Text) کے متعینہ معنی کو تسلیم نہیں کرتا تھا اور معنیاتی وحدت کے خلاف تھا۔ متن کے متعینہ معنی کی اسی بے دخلی کو وہ 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) سے تعبیر کرتا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید میں ردِ تشکیل کی مختلف تعریفیں بیان کی گئی ہیں جو بحد پیچیدہ ہیں، لیکن نارنگ نے اس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ نہایت سادہ اور عام فہم ہے۔ ان کے نزدیک ''ردِ تشکیل سے مراد متن کے مطالعے کا وہ طریقۂ کار ہے جس کے ذریعے نہ صرف متن کے متعینہ معنی کو بے دخل (Undo) کیا جا سکتا ہے، بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جا سکتا ہے'' (ص 204)۔ نارنگ نے اس بات کا بھی ذکر کیا ہے کہ ردِ تشکیلی طریقۂ کار کا رواج پہلے پہل فرانس کے Tel Quel گروپ کے لکھنے والوں میں ہوا، لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر دریدا نے ہی قائم کیا، اور اب یہ اسی سے منسوب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ردِ تشکیلی نظریے کا ''بنیادی سروکار'' معنی ہی سے ہے، لیکن یہ نظریہ اس بات پر، بقول نارنگ، سختی سے زور دیتا ہے کہ ''زبان کی ساخت اس نوع کی ہے کہ معنی کی حتمیت کی ضمانت نہیں دی جا سکتی۔ معنی ہمیشہ عدم قطعیت کا شکار ہے'' (ص 222)۔

کتاب-2 کے پانچویں باب کا عنوان 'مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات' ہے۔ اس باب میں پانچ مارکسی دانشوروں اور نظریہ سازوں کے افکار و خیالات سے بحث کی گئی ہے جن کے نام ہیں: لوسی این گولڈ من (رومانیہ)، پیئر ماشیرے (فرانس)، لوئی آلتھیو سے (فرانس)، ٹیری ایگلٹن (برطانیہ)، اور فریڈرک جیمس (امریکہ)۔ ان مفکرین کے فکری رویوں میں گوپی چند نارنگ نے مارکسیت اور ساختیات و پس ساختیات کا اشتراک تلاش

کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ مفکرین ہیں جنھوں نے ادبی تنقید کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

کتاب-2 کا چھٹا باب 'قاری اساس تنقید' ہے جس میں 'قاری اساس تنقید' (Reader - Response Criticism) کے آغاز وارتقا اور موقف سے بحث کی گئی ہے۔ یہ تنقید ساتویں دہائی کے اواخر میں شروع ہوئی جسے گوپی چند نارنگ ''انقلابی تنقیدی قوت'' قرار دیتے ہیں۔ان کا موقف ہے کہ'' یہ تنقید مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے... معنی کی بوقلمونی کی تعبیر وتشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے'' (ص 271)۔ انھوں نے آئی.اے. رچرڈز اور نارتھروپ فرائی کو قاری اساس تنقید کا پیش رو تسلیم کیا ہے۔ اسی باب میں انھوں نے تفہیمیت (Hermeneutics) اور مظہریت (Phenomenology) سے بھی بحث کی ہے۔ تفہیمیت کو وہ صدیوں پرانا فلسفہ قرار دیتے ہیں کہ اس کا تعلق صرف ادبی مطالعے سے نہیں ہے اور نہ ہی اس کا کوئی خاص طریقۂ کار اور ضابطۂ عمل ہے جس کی پابندی ضروری ہو۔ ان کا یہ خیال بجا ہے کہ'' تفہیمیت کا آغاز قدیم متون کو پرکھنے اور ان کے حقیقی معنی جاننے کے لیے ہوا تھا، آج اسے مختلف علوم میں تفہیم کاری کے کام کے لیے برتا جاتا ہے، اور اس کا چلن مذہبیات کے علاوہ تاریخ، سماجیات، قانون اور علومِ انسانیہ کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے'' (ص 287)۔ مظہریت کے سلسلے میں نارنگ کا یہ کہنا ہے کہ یہ ایک فلسفیانہ رویہ ہے جسے جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہوسرل نے قائم کیا۔ مظہریت کا انسانی شعور سے گہرا تعلق ہے، چنانچہ ہوسرل کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ جو مظاہر (Phenomena) ہمارے شعور میں ہیں، انھی کے ذریعے ہم اشیا کی اصل اور ان کی صفات کا تعین کرتے ہیں (بہ حوالہ نارنگ، ص 294)۔ مظہریت کو تنقیدی رویے کے طور پر بھی برتا جاتا ہے، چنانچہ نارنگ کہتے ہیں کہ'' مظہریاتی تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے، اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے تہ نشین شعور کی نشان دہی کرنا ہے'' (ص 294)۔

زیرِ نظر کتاب کے تیسرے حصے یعنی کتاب-3 میں گوپی چند نارنگ نے 'مشرقی

شعریات اور ساختیاتی فکر' سے بحث کی ہے۔ کتاب کا یہ حصہ بھی پچھلے دو حصوں کی طرح بڑی محنت اور دقتِ نظر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں سنسکرت شعریات اور دوسرے باب میں عربی فارسی شعریات کا نہایت مفصل اور عالمانہ محاکمہ کیا گیا ہے۔ نارنگ نے سنسکرت شعریات کی صدیوں کی روایت کا ساختیاتی فکر کی روشنی میں ازسرنو جائزہ لیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''مغرب میں جونکات اب ساختیاتی اور ردتشکیلی فکر کے ذریعے سامنے آرہے ہیں ان سے ملتے جلتے نکات ہندستانی فکر وفلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں'' (ص 338)۔ انھوں نے بودھی نظریۂ اپوہ نیز شونیہ، سپھوٹ اور دھونی سے متعلق نظریات کا تفصیل سے ذکر کیا ہے، اور ان نظریات میں اور ساختیاتی وپس ساختیاتی فکر اور نظریۂ ردِ تشکیل میں اشتراک اور مماثلتوں کی نشان دہی کی ہے جو بلاشبہ لائقِ داد وتحسین ہے۔ اسی طرح انھوں نے اس حصۂ کتاب میں عربی فارسی شعریات سے بھی اپنی گہری واقفیت کا ثبوت فراہم کیا ہے اور یہ خیال پیش کیا ہے کہ مشرق میں لسان ولغت اور بیان وبلاغت پر غور وفکر کی جو قدیم روایات رہی ہیں ان میں بعض ایسے نکات بھی ہیں جو جدید فلسفۂ لسان یا ساختیات کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں، بھلے ہی ان کی منطقی تحلیل اس درجہ نہ کی گئی ہو (ص 486)۔

گوپی چند نارنگ نے 'صورتِ حال، مسائل اور امکانات' کے عنوان سے زیرِ نظر کتاب کا 'اختتامیہ' بھی تحریر کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر اتنی توجہ کیوں صرف کی گئی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کے اہم نکات کو پھر سے بیان کیا گیا ہے یا ان کی تلخیص پیش کی گئی ہے۔ دریدا اور مارکسیت پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ رولاں بارت، لاکاں، فوکو، جولیا کرسیٹوا، آلتھیوسے، ٹیری ایگلٹن وغیرہ کے خیالات کا اعادہ کیا گیا ہے، اور دل چسپ بات یہ ہے کہ اسی اختتامیہ میں 'مابعد جدیدیت' کو متعارف کرایا گیا ہے جو ایک نئی ادبی صورتِ حال ہے اور جس کا ارتقا ہمارے یہاں جدیدیت کے ردِعمل کے طور پر عمل میں آیا، لیکن مغرب میں صورتِ حال مختلف تھی۔ اختتامیہ کے آخر میں اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال کو بھی بیان کیا گیا ہے جو ان کے نزدیک زیادہ حوصلہ افزا

نہیں ہے۔

تقریباً چھے سو صفحات پر مشتمل کتاب 'ساختیات' پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کی تسوید کے دوران پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ طریق کار رہا ہے کہ صفحہ بہ صفحہ الگ الگ حوالے اور حواشی (References) درج کرنے کے بجائے انھوں نے اس کتاب کے ہر حصے کے آخر میں 'مصادر' کے تحت ہر باب سے متعلق ان تمام کتابوں کے نام (مصنفین و مرتبین کے ناموں اور ناشرین کے حوالوں نیز مقام و سنہ اشاعت کے ساتھ) یکجا طور پر درج کردیے ہیں جو ان کے زیرِ مطالعہ رہی ہیں یا جن سے انھوں نے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح متعلقہ موضوعات پر شائع شدہ تقریبا دو سو مستند کتابوں کی تفصیلات مہیا کرادی گئی ہیں جو قارئین کے لیے کسی بیش قیمت علمی خزانے سے کم نہیں۔ علمی کاموں کو سرانجام دینے کا یہ بھی ایک مستحسن طریقہ ہے۔ پروفیسر نارنگ لائق مبارک باد ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے موضوع پر قلم اٹھایا جسے اردو نے اپنی بے بضاعتی کے باعث اپنی پوری ادبی تاریخ میں کبھی مس نہیں کیا تھا۔ وہ ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردِ تشکیلی نظریوں کے بنیاد گزار نہ سہی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ ان معاصر تنقیدی رویوں اور فکری مباحث کو اردو میں 'کماحقہٗ' متعارف کرانے کا سہرا انھی کے سر ہے اور یہ کام انھوں نے اپنی تمام تر علمی، ادبی، تنقیدی اور دانشورانہ صلاحیتوں کو بروئے عمل لاتے ہوئے بہ حسن وخوبی انجام دیا ہے۔ چونکہ یہ نظریات اور فکری میلانات مغرب سے ہمارے یہاں آئے ہیں، اس لیے مغربی مصنفین ومفکرین کی تصانیف سے اخذ واستفادہ (جن کے حوالے ان کی اس کتاب میں جابہ جا موجود ہیں) ان کے لیے ناگزیر تھا، ورنہ اردو میں ایسی یگانۂ روزگار تنقیدی کتاب کے معرضِ وجود میں آنے کا تصور تک نہیں کیا جاسکتا تھا۔

('ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' [گوپی چند نارنگ] پر راقم السطور کے تبصرے مطبوعہ 'ہماری زبان'، نئی دہلی، جلد 53، شمارہ 37، بابت یکم اکتوبر 1994 پر مبنی مضمون)۔ (سبق اردو، مئی جون 2013)

○

قدوس جاوید

متن، قرأت اور معانی کا چراغاں نارنگ تھیوری

متن۔ مصنف کے تجربے کی لسانی تشکیل سے وجود میں آتا ہے۔ یا سابقہ ادبی روایت اور نظام کی اثر پذیری سے، اس پر گفتگو کی گنجائش ہے لیکن اس بات پر نہیں کہ ''متن کے کسی بھی معنی کو قاری ہی موجود بناتا ہے۔ اور جس طرح مصنف، متن میں معنی کی تخم ریزی (Dissemination) الفاظ (زبان) کی فنی و تخلیقی ترتیب و تنظیم کے ذریعے کرتا ہے اسی طرح قاری بھی متن سے اخذ معنی کے لیے قرأت کے حوالے سے متن میں الفاظ (زبان) کے لسانی، فکری اور جمالیاتی برتاؤ کی نوعیت، معیار اور مزاج کو ہی وسیلہ بناتا ہے۔ گویا متن شعری ہو یا نثری، دونوں صورتوں میں تخلیق سے لے کر تعبیر تک زبان کا کردار ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ شعری متن اور نثری متن میں الفاظ کے انتخاب اور برتاؤ اور ترتیب و تنظیم کی نوعیت ایک جیسی نہیں ہوتی۔ دونوں طرح کے متون میں اصل قوت (Power) تخلیقی زبان کی ہی ہوتی ہے لیکن تخلیقیت کے تناسب اور اظہار کی نوعیت میں فرق ہوتا ہے۔ نثری متن میں عموماً روزمرہ کے معمولہ ڈسکورس Langue کے الفاظ کی کثرت ہوتی ہے جبکہ شعری متن میں مخصوص تراشے ہوئے الفاظ (تشبیہ و استعارہ، علامت و پیکر وغیرہ) Parole کا غلبہ ہوتا ہے۔ نثری متن کے معانی عموماً قرأت کے ساتھ ہی روشن ہو جاتے ہیں جبکہ شعری متن کے معنی و مفہوم، تاثر اور کیفیت پر گرفت کے لیے قاری کو اپنے ذوق، زبان دانی، مطالعہ اور تجربات کے چراغ بھی روشن کرنے پڑتے ہیں۔ یہاں ایک اور بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ جب بھی کسی متن کی قرات کی جاتی ہے تو اس متن سے معنی اور مطلب کے علاوہ معنی کے ہی اندر سے جمالیاتی تاثر اور کیفیت (Aesthelic Impressions & Situations) کا بھی تفاعل ہوتا ہے۔ اب یہ

قاری کے ذوق نظر پر منحصر ہے کہ وہ متن کے متعینہ لغوی روزمرہ کے معنی کو ہی موجود بناتا ہے یا پھر دریدا کے نظریہ ردتشکیل Deconstruction کے بطور متعینہ معنی سے قطع نظر کر کے جمالیاتی تاثر، کیفیت، ذہنی تحرک یا جذباتی ارتعاش کی بنا پر کسی بھی معاشرتی ثقافتی، سیاسی یا مذہبی زاویے سے متن کے کسی نئے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ متن میں معنی کی موجودگی یا مرکزیت سے متعلق اس اُلجھن کو سلجھاتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے کہا ہے:

''دریدا کی دلیل .... سوسئیر کے اس نکتے سے ماخوذ ہے کہ معنی نما (Signifier) اور تصور معنی (Signified) (لکھا جائے خواہ بولا جائے) اپنا انفراد کسی مثبت یا معروضی عنصر سے نہیں بلکہ افتراق سے حاصل کرتے ہیں جو زبان کے اندر، ان میں اور دوسرے معنی نما اور معنی کے مابین ہوتا ہے ... لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چونکہ افتراقی رشتوں پر مبنی ہوتے ہیں اس لیے ان کو موجود نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم یہ غیر موجود بھی نہیں کیونکہ معنی اپنی جھلک (Trace) دکھاتا ہے ان تمام غائب عناصر کی مدد سے جن کی افتراقیت سے اس کا انفراد قائم ہوتا ہے بقول دریدا نتیجہ یہ ہے کہ متعین معنی کی موجودگی ناممکن ہے اور جو کچھ ہے وہ معنی کا اثر (Effect) ہے جو افتراقیت سے غیاب اور التوا میں رہتا ہے۔''

پروفیسر نارنگ نے معنی کی اس بحث کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ اقتباس بھی نقل کیا ہے:

''صوفیوں کے نزدیک 'معنی' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں''۔

'''معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟ بہت ہی زبوں شے، آسمان اسی لیے جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل ہے شیخ دین (محی الدین ابن عربی) نے فرمایا ہے کہ 'اللہ معنی' ہے۔ رب العالمین معانی کا سمندر ہے''۔ (شعر شور انگیز)

نارنگ نے معنی سے متعلق اسلامی روایت اور ہندستانی روایت کی روشنی میں، متن، معنی، اور قرأت کے حوالے سے ''ساختیات پس ساختیات''... کے علاوہ اپنی دیگر تحریروں میں بھی نظری مباحث کے ساتھ ساتھ اطلاقی مثالیں بھی پیش کی ہیں۔ آسان لفظوں میں

کہا جا سکتا ہے کہ متن میں معنی و مطلب اور کیفیت اور تاثر آپس میں اس طرح شیر وشکر ہوتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا آسان نہیں ہوتا۔ یعنی کسی بھی ادبی متن کے بارے میں چاہے وہ شعر ہو نظم ہو افسانہ ہو یا ناول ہو دو اور دو چار کی طرح یا سفید اور سیاہ کی طرح یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اس ادبی متن...... میں معنی و مفہوم کا تناسب کتنا ہے اور کیفیت و تاثر کا کتنا۔ یہی سبب ہے کہ ہر ادب پارہ ایک پیچیدہ اور پُرا اسرار وجود رکھتا ہے۔ اور اسی لیے کہا جاتا ہے کہ تحریر کو جو چیز ''ادبی متن'' بناتی ہے وہ صرف فکری علویت نہیں اور نہ صرف ہیئتی خوبیاں (Formal Qualities) ہیں۔ وولف گانگ آئزر نے اس سے بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ کسی بھی ''ادبی متن'' کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک فنی اور دوسرا جمالیاتی۔ فنی قدروں .... کا تعلق اس اصول، شعور، غور و فکر اور معنی کے تشریحی نظام یعنی Interpretive system سے ہوتا ہے جس کے مطابق وہ متن لکھا جاتا ہے جبکہ ''جمالیاتی قدروں'' کا تعلق وجدان، ادبی ذوق، لاشعور Intution, literary taste & Unconscious سے اور جذبہ، احساس، تہذیب اور زبان کی روایات اور مزاج سے ہوتا ہے۔ اب یہ مصنف پر منحصر کرتا ہے کہ وہ اپنے متن میں کس حد تک اور کس طرح فنی اور جمالیاتی خوبیاں پیدا کر پاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے متن میں معنی کی تخم ریزی کے عمل کی شروعات ہوتی ہے اور یہ عمل متن میں الفاظ کے فنکارانہ لسانی برتاو کے ذریعے ہی آگے بڑھتا ہے۔ اچھا اور بڑا شاعر یا ادیب وہی ہوتا ہے جو اپنے متن میں فنی اور جمالیاتی خوبیوں یا حسن خیال (معنی) اور حسن بیان (اسلوب) کو الفاظ کے لسانی برتاو کے ذریعے اس طرح پیش کرتا ہے کہ معنی، حسن بیان میں اور حسن بیان معنی میں داخل ہو کر متن میں اُس خاص صفت، جوہر یا Poetic Essence کو جنم دیتے ہیں جو متن کو ادبی متن بناتا ہے۔ اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں کسی بھی تحریر یا متن ... میں شعری جوہر موجود تو ہوتا ہے لیکن یہ شعری جوہر کسی ایک ٹھوس اور قطعی صورت اور حالت میں موجود نہیں ہوتا بلکہ شاعر یا ادیب کے لسانی برتاو اور شعری نظام کے سبب متن میں ''شعری جوہر'' یا تخلیقی تجربہ Creative Experience ایک سے زیادہ یا (Surplus) صورتوں اور حالتوں میں

سامنے آتا ہے۔ لیکن انھیں فعال اور متحرک بنانے اور سامنے لانے کا عمل شاعر یا ادیب زبان کے منفرد استعمال کے ذریعے انجام دیتا ہے۔ متن میں معنی کے اس عمل کو دریدا نے معنی کی تخم کاری Dissemination of meaning قرار دیا ہے۔ لیکن متن میں معنی کی موجودگی اور متن میں معنی کی تشکیل یا Construction وغیرہ سے متعلق نئی تھیوریز میں مختلف اور متضاد Contradictory باتیں سامنے آتی رہی ہیں۔ مثلاً افلاطونیس اور ہائیڈیگر وغیرہ متن میں معنی کی موجودگی کو وجود سے ماورا مانتے ہیں .... یعنی متن میں معنی کا وجود تو ہوتا ہے اس کی تشریح بھی ممکن ہے لیکن معنی اپنے ''حاضراتی وجود'' کے دائرے سے باہر اور سطح سے ماورا بھی بہت کچھ رکھتا ہے اسی لیے کسی بھی متن کے معنی کی ایک نہیں کئی کئی تشریحیں Interpretations ہوسکتی ہیں۔ یعنی قاری جب متن کی قرات کرتا ہے تو متن سے ایک سے زیادہ معنی، مفہوم، کیفیت اور تاثر کا اخراج ہوتا ہے۔ دریدا نے بھی متن میں معنی کی موجودگی سے بحث کرتے ہوئے ردتشکیل Deconstruction کو بھی متن میں موجود معنی کی ماورائیت اور تکثیریت کی تفہیم وتعبیر کا ذریعہ مانا ہے اور تخم کاری یا Dissemination کی وضاحت کرتے ہوئے اسے متن کے معنی ومفہوم کو ریزہ ریزہ کر کے دیکھنے دکھانے کا عمل قرار دیا ہے تاکہ متن کا معنی وحدت میں نہیں کثرت میں یعنی لامحدود امکانات کے ساتھ سامنے آسکے۔

دراصل متن، قرأت اور معانی کے چراغاں کو ایک ادبی تھیوری کے بطور قائم کرنے سے متعلق نارنگ کی تھیوری کا ایک اہم حوالہ دریدا کا ردتشکیل (Deconstruction) کا نظریہ ہے جس کی وضاحت گوپی چند نارنگ نے ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' میں تفصیل سے کی ہے۔ اس کی رُو سے ''لفظ میں پہلے سے موجود معانی اور ذہن میں ان معانی سے متعلق موجود تصورات، کو رد کر کے ہی کسی بھی تجربے کا اظہار اور اس کی تفہیم ممکن ہے۔ ہر مصنف چاہتا ہے کہ اس کے تجربے کا اظہار اور ادراک ایک ہوجائے۔ لیکن چونکہ لفظ کے معانی، ذہن میں موجود معانی سے کم یا زیادہ بھی ہوتے ہیں۔ اور مختلف اور متضاد بھی اس لیے متن میں معنی کی تخم ریزی مصنف کی منشا کے عین مطابق

نہیں ہو پاتی ہے اور نہ ہی قرات کے بعد متن سے معانی کا چراغاں بعینہ اتنا اور ویسا ہی ہوتا ہے جتنا اور جیسا قاری کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے گویا الفاظ یا متن کے معانی ہمیشہ ملتوی ہوتے رہتے ہیں اور متن کی قرات کے بعد معانی جتنا کچھ قاری کی گرفت میں آتا ہے وہ مکمل معنی نہیں بلکہ ''معنویت'' کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ دریدا، معنی اور معنویت Meaning and Meaningfullness میں فرق کرتا ہے اور اپنے نظریہ Deconstruction کو ''التوا'' کا نظریہ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے کہ معانی مکمل طور پر گرفت میں نہیں آسکتے۔ ہر قاری لفظ یا متن کے کچھ معانی قائم کرتا ہے یہی معنویت ہے جو مزید معانی کے چراغاں کے امکانات کو زندہ، اور شعور کو اس کے لیے متحرک رکھنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یاد رہے کہ معنویت ہمیشہ اجتماعی نہیں ہوتی انفرادی اور ذاتی بھی ہوسکتی ہے۔ اسی لیے ادبی متون (تخلیقات) قرأت کے چراغاں کے باوجود اپنے تمام ممکنہ معانی کا اخراج نہیں کرتے بلکہ معانی میں الفاظ کے برتاو، معاشرتی و ثقافتی حالات، عصریت اور قاری اور قرأت کی قماش کے حوالے سے، متن کی ہر قرأت کے نتیجے میں معانی کے نئے چراغاں کے امکانات زندہ و متحرک رہتے ہیں۔

دراصل دریدا جو کہنا چاہتا ہے اُسے کہنے کے لیے اُسے Multiplication اور Dispersion جیسے الفاظ کافی نہیں لگے، اس لیے دریدا نے ایک نئی اصطلاح Differance وضع کی۔ جو تماثل یعنی Same اور تخالف یعنی Different دونوں پہلوؤں سے اشیا اور حقائق وکیفیات Situations اور Realities کے بیچ رشتوں کو جوڑنے Reattaching کے امکانات فراہم کرتی ہے۔ اسی لیے اب نئی تھیوریز کے حوالے سے متن میں معنی کے عمل (Process of Meaning) کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جانے لگا ہے کہ ہر ادبی تخلیق ایک لسانی سلسلہ عمل (Linguistic Process) ہے اس لیے ایک طرف جہاں ادیب و شاعر میں الفاظ کے استعمال سے پہلے الفاظ کے مزاج اور امکانات کے ادراک اور برتاو کے سلیقے کا ہونا ضروری ہے وہیں دوسری جانب قاری یا نقاد کے لیے بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ متن ... کا سامنا کرتے ہوئے لسانی عمل کے تحت، متن کے

اندر باہر اور آس پاس سے ابھرنے والی، معنی ومفہوم اور کیفیت و تاثر کی صورتوں پر غور کرے اور کرتا رہے۔ قاری یا نقاد متن پر حرف حرف لفظ لفظ جتنا زیادہ غور وفکر کرتا ہے۔ معنی اور کیفیت کے اُتنے ہی پردے اُٹھتے چلے جاتے ہیں۔ اور چونکہ "شعری تجربہ" معنی ومفہوم سے الگ کوئی چیز نہیں اسی لیے متن کی قرات کے بعد متن کے شعری تجربے سے گذرنے والا ہر باذوق قاری، ذہنی، لسانی اور جذباتی طور پر متن کے معانی ومفاہیم کی زیادہ سے زیادہ تہوں کو کھولنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔ رومن جیکب سن (Roman Jakobson) نے بھی Lingusitic and poetics میں متن میں معنی کے وجود سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ متن میں معنی اُس وقت تک کوئی وجود نہیں رکھتا جب تک کہ اُس متن کی قرات نہ کی جائے۔ اس لیے متن کے معنی کی کوئی بھی بحث سننے یا پڑھنے کے عمل کے بعد ہی ہوسکتی ہے۔ یعنی متن کے معنی کو قاری .... ہی موجود بناتا ہے اپنے اپنے طور پر، اور الگ الگ قاری، ماحول اور زمانہ کے ساتھ متن کے معنی بھی بدلتے رہتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے اس ضمن میں لکھا ہے:

> "متن میں معنی کا امکان تو ہے، متن میں معنی بالقوۃ تو ہیں ... لیکن وہ عامل قاری ہی ہے جو متن کے معنی کو "موجود" بناتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ متن بارود کی ٹکیہ ہے، قرات کا عمل فتیلہ دکھاتا ہے جو اشتعالک پیدا کرتا ہے اور یوں وہ پھلجھڑی روشن ہوتی ہے جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے اور ہر آنے والی قرات قاری ذوق وظرف کے مطابق ازسر نو معنی کا چراغاں پیدا کرتی ہے اور یہ عمل لاانتاہی ہے"۔

غالب کا مشہور شعر ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شارحین نے الگ الگ انداز اور معیار سے اس شعر کی قرات کی ہے اور الگ الگ معنی اخذ کیے ہیں۔ نظم طباطبائی کے مطابق ایران میں رسم تھی کہ ہر فریادی کاغذی

لباس پہن کر حاکم کے سامنے آتا تھا۔ چنانچہ غالب نے اس رسم کی مناسبت سے کاغذی پیرہن، پیکر تصویر اور شوخی تحریر جیسی تراکیب کے استعمال سے انسان کی ازلی محکومیت و مظلومیت کو اجاگر کیا ہے۔ خود غالب نے اس شعر کے معنی ومفہوم کے بارے میں کہا ہے کہ ''نقش کس کی شوخی تحریر کا فریادی ہے کہ جو تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی، ہستی اگرچہ مثل تصادیر اعتبار محض ہو، موجب رنج و آزار ہے'' شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر کے فقرہ ''کس کی'' کو کلیدی قرار دیتے ہوئے اول تو یہ کہا ہے کہ غالب کی تشریح میں کسی ایک معنی کے بجائے بہت سے معانی کے امکانات جگمگاتے نظر آتے ہیں۔ پھر بقول فاروقی ''یہ شعر ہستی کی بے ثباتی یا زندگی کے موجب رنج و آزار ہونے کے بارے میں تو ہے لیکن اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر واقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے'' لیکن مشکور حسین یاد نے فاروقی کی تشریح سے اختلاف کرتے ہوئے کہا ہے کہ ''شعر کا کلیدی لفظ ''شوخی'' ہے۔ ذرا غور کرنے کے بعد فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ شعر کا اصل مسئلہ ''کس کی شوخی تحریر'' نہیں ہے بلکہ تحریر کی شوخی ہے۔ غالب نے ''کس کی شوخی تحریر'' کہہ کر سوال نہیں اُٹھایا بلکہ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے ''شوخی تحریر'' کی طرف خاص توجہ دلائی ہے ورنہ ''شوخی تحریر'' کے خالق کو کون نہیں جانتا.... شوخی تحریر ہمارے ذہن کو بیدار کر رہی ہے کہ ہم ہستی کی بے ثباتی کا مطلب سمجھنے کی کوشش کریں اگر یہ مطلب ہماری سمجھ میں آجاتا ہے تو پیکر تصویر کی دادخواہی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا اس شعر کا بنیادی سوال جیسا کہ فاروقی نے کہا ہے، یہ نہیں بنتا کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر واقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے۔ اصل مسئلہ تو تصویر ہستی کی شوخی تحریر کو سمجھنا ہے جس کے باعث یہ عظیم قوت اپنے جبر و اقتدار کو بھی ہر شے کے لیے بابرکت اور جمال افروز ثابت کر رہی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ تحریر کی شوخی نے نقش ہستی کی فریاد کو بھی بامعنی بنا دیا ہے اور اس نقش کی ناپائیداری کے باعث جو رنج و آزار پہنچ رہا ہے اس کو بھی لطف معنی سے بھر دیا''۔

متن میں معنی کے عمل کی بحث کا ایک اہم پہلو وحدتِ لفظ ومعنی Unity of Word & Meaning کا مسئلہ بھی ہے۔ اس سلسلے میں کئی سوالات سامنے لائے جاتے رہے

ہیں۔ پہلا یہ کہ قاری کے لیے متن کے معانی زیادہ اہم ہیں یا الفاظ؟ اس کا جواب یہ دیا گیا کہ عام قاری خاص طور پر شاعری کا عام قاری پہلے الفاظ کا سامنا کرتا ہے کیونکہ اس کے لیے الفاظ کی تصویر کاری (Picturisation) اور الفاظ سے پیدا ہونے والی موسیقی (غنائیت) اور مسرت خیزی زیادہ اہم ہوتی ہے۔ متن میں معنی کی علویت اس کے لیے ثانوی اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن با ذوق، سنجیدہ اور قائل قاری Convinced Reader کے لیے معانی زیادہ اہم ہوتے ہیں تصویر اور موسیقی کم، کیونکہ پختہ ذہن قاری (Mature Reader) پہلے معانی کی انفرادیت اور بصیرت مندی کو قائم کرتا ہے اور پھر معانی کی غنائیت اور مسرت آفرینی وغیرہ سے محظوظ ہوتا ہے۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا متن میں پہلے الفاظ ترتیب دیئے جاتے اور معنی بعد میں داخل کیے جاتے ہیں یا معنی پہلے سامنے آتے ہیں اور پھر انھیں الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس سوال کا جواب علامہ اقبال سے متعلق ایک روایت کے حوالے سے ڈھونڈا جا سکتا ہے۔

ایک بار کرسچن کالج لاہور کے پرنسپل، مسٹر لوکس نے علامہ اقبال سے پوچھا۔ کیا رسول مقبول صلی اللہ علیہ وسلم پر قرآن کی آیات براہ راست موجودہ لفظوں میں نازل ہوتی تھیں یا صرف معانی وارد ہوتے تھے اور بعد میں وہ (رسول مقبولؐ) ان کو اپنے لفظوں میں ادا کر دیتے تھے؟ علامہ اقبال نے جواب دیا وہ پیغمبر تھے اور میں صرف شاعر ہوں۔ مجھ پر دونوں بیک وقت نازل ہوتے ہیں۔ پھر رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر علیحدہ علیحدہ صورت میں کس طرح نازل ہوتے۔ یہ واقعہ 1932 کے آس پاس کا ہے اس کے بعد علامہ اقبال نے یہ شعر کہا:

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسن معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنابندی

اگر معانی حسین ہوں گے تو زبان کے فطری غیر معمولی برتاؤ کے سبب اشعار بھی حسین ترین شکل میں آئیں گے۔ خود اقبال کی شاعری اس کی عمدہ مثال ہے۔ اسی لیے

اقبال نے لفظ و معنی کے رشتے کو ''جان وتن'' کا رشتہ قرار دیا ہے۔ ضرب کلیم میں شامل ''جان وتن'' کے عنوان سے شامل اپنے قطعہ میں اقبال نے لفظ و معنی سے متعلق اپنے نظریہ کو اس شعر میں واضح کر دیا ہے۔

ارتباط حرف و معنی، اختلاط جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

ویسے بھی لفظ اور معنی کو ہم الگ الگ مانتے تو ہیں لیکن یہ صرف حوالے (Reference) اور اظہار کے لیے ہے ورنہ ''لفظ'' بولا ہوا معنی ہے، اشیا اور خیال کی لسانی صورت ہے، نشان ہے۔ یہ ہماری سائنسی اور منطقی مجبوری ہے کہ ہم ایک وحدت Unity کو دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں ورنہ حقیقت یہی ہے کہ لفظ اور معنی دونوں ایک ہیں۔ ایک ہی حقیقت کے دو مختلف پہلو ہیں ایک دوسرے میں گم (Merged) اور علیحدگی کے تصور سے بہت بلند ہے۔ معاملہ صرف اتنا ہے کہ ہمارے اجتماعی لاشعور میں، روایات اور رسومیات میں لفظ کے طئے شدہ معانی موجود ہوتے ہیں لیکن لسانی و ادبی سماجی و ثقافتی تصورات اور رویوں کے زائیدہ تازہ ترین ڈسکورسیز (Discourses) کے سبب لفظ کے مقررہ معنی کی رد تشکیل بھی ہوتی ہے اور تشکیل جدید بھی، متن کی تفہیم و تعبیر میں افتراق و اجتہاد کا سبب یہی ہے۔ متن میں معنی کے عمل کا یہ ایک اضافی لیکن بدیہی پہلو ہے۔

اگر گوپی چند نارنگ کی تحریروں پر مزید غور کریں تو معلوم ہوگا کہ لفظ و معنی کے رشتے اور متن میں معنی کے عمل پر مغرب سے کہیں زیادہ مشرق میں غور وفکر ہوا ہے۔ چنانچہ عربی میں، قدامہ بن جعفر، جاحظ، جرجانی اور ابن رشیق نے، سنسکرت میں پانِنی، بھرت منی، آنندوردھن، ہیم چندرا بھنوگپت وغیرہ نے اور فارسی میں نظامی عروضی سمرقندی، رشیدالدین وطواط اور امیر عنصر المعالی کیکاوس سے لے کر اُردو میں حالی، شبلی، امداد امام اثر، شیخ محمد اکرام، نجم الغنی اور عبدالرحمٰن دہلوی اور خود گوپی چند نارنگ کے یہاں شعر، شعری زبان اور تخلیق یا متن میں معنی کے مسائل پر سنجیدہ اور قیمتی غور وفکر کی حیرت انگیز مثالیں ملتی ہیں۔ جو سوسیئر دریدا، رولاں بارتھ اور جولیا کرسٹوا کے تصورات سے ملتی جلتی ہیں۔ چند ایک

مثالیں دیکھئے۔

(1) ابن قتیبہ نے اپنی کتاب 'الشعر والشعرا'' میں کہا ہے کہ ''شعر میں علویت الفاظ کے غیر معمولی لسانی برتاو سے پیدا ہوتی ہے''۔

(2) قدامہ بن جعفر نے بھی اپنی کتاب ''عقدالسحر فی نقد الشعر'' میں زور دے کر کہا ہے کہ ''شعر میں معنی و مفہوم کی بلندی یا پستی کا انحصار الفاظ یا زبان کے استعمال پر ہی ہوتا ہے۔''

(3) جاحظ (البیان والتبیین) کے مطابق ''شاعرانہ حسن کے اظہار کا انحصار معنی پر نہیں ہوتا بلکہ لفظ پر ہوتا ہے۔ اس لیے کہ معنی تو تمام لوگوں کو معلوم ہوتے ہیں۔ اصل حسن تو الفاظ کے انتخاب کی ترتیب اور ان کے قالب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔''

(4) جرجانی (اسرار البلاغتہ) کا خیال ہے کہ .... معنی کی جدت ہی شاعری کی جمالیات کا مرجع ہے۔ ایک عبارت، دوسری عبارت پر اس لیے فوقیت حاصل کر لیتی ہے کہ وہ معنی و مفہوم کے اعتبار سے زیادہ جاندار ہوتی ہے''۔

(5) آنند وردھن نے اپنی تصنیف ''دھونیہ لوک'' میں شعر یا متن میں معنی کے عمل کی تین صورتیں بیان کرتے ہوئے الفاظ یا زبان کے برتاو اور استعمال کی اہمیت کو کھول کر رکھ دیا ہے۔

پہلی صورت: الفاظ کا ایسا برتاو Treatment جس سے متن سے سادہ اور طے شدہ Simple & Fixed معانی سامنے آئیں۔

دوسری صورت: الفاظ کا ایسا برتاو: جس سے متن سے تہہ دار استعاراتی معانی سامنے آئیں۔

تیسری صورت: الفاظ کا ایسا برتاو: جو پہلے دونوں برتاؤں Treatments کے ساتھ مل کر متن کے طرفوں اور تہوں کو اس طرح کھولے کہ متن معنی کے اعتبار سے آزاد، لامرکزی اور تکثیری (Independent Centrifugal and Plural) وجود اختیار کر لے۔

(6) اسی طرح حالی نے کہا ہے۔ ''شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ ...... لفظ اور معنی سانچہ میں ڈھلا ہو اور زمانہ (ادب و ثقافت) کتنی ہی ترقی کیوں نہ کر جائے اس کو (ادب کے) قدیم نمونوں Classics سے مفر نہیں''۔ متن میں معانی کے چراغاں کے عمل میں زبان کے کردار اور الفاظ کے لسانی برتاو کے معاملے میں عربی، فارسی، سنسکرت اور اُردو کے دانشوروں کے خیالات تو ملتے جلتے ہیں ہی مغرب کے آج کے مشہور ماہریں لسانیات و ادب کے خیلات میں بھی ان مشرقی دانشوروں کے خیالات کی گونج سنائی دے گی۔ مثلاً

(1) سوسئیر نے کسی بھی متن کو تجریدی لسانی نظام Abstract linguistic system کی پیدا وار قرار دیتے ہوئے Langue اور Parole اور Signifier اور Signified کے حوالے سے جو باتیں کہی ہیں، ان کا خلاصہ بھی یہی ہے کہ الفاظ کے استعمال اور برتاو کے فرق سے ہی متن کے معنی اور مطلب میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

(2) رولاں بارتھ کے قول Language speaks, not man اور پھر بارتھ کے ہی ملارے سے مستعار اس فقرے "Writing writes not authors" پر غور کریں تو معلوم ہو گا کہ Death of the author کے اپنے تصور کے مطابق بارتھ۔ ہر نئے متن کو پہلے لکھے جا چکے متون .... پر اضافہ مانتا ہے اور زور دے کر کہتا ہے کہ پہلے کے متن کی ادبی، تاریخی، سماجی اور تہذیبی روایات اور Conventions ہی نئے ڈسکورس کے مطابق الفاظ یا زبان کے ذریعے کسی نئے متن....کو وجود میں لاتی ہیں۔ اسی لیے بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی بھی ادبی متن کے اندر داخل ہونے کے کئی دروازے ہوتے ہیں لیکن سب سے اہم دروازہ زبان کا دروازہ ہے۔ کیونکہ متن کے وجود میں آنے سے پہلے اور بعد متن کے ارد گرد بہر حال زبان ہی ہوتی ہے۔

(3) جولیا کرسٹیوا اپنی تصنیف Desire in Language میں کسی بھی متن میں معنی و

مفہوم کے کردار پر Psychoanalysis کے تقاضوں کے مطابق انسانی ذہن کے اُن رویوں Attitudes کے حوالے سے بھی بحث کرتی ہیں جو کسی بھی (متن، لفظ یا نظام) کے معنی و مفہوم کے Construction یا Deconstruction کا سبب ہوتے ہیں جولیا کرسٹیوا معنی کے عمل میں لاشعور Unconsious کی کارکردگی سے متعلق فرائڈ کے بیان کیے ہوئے دو مرحلوں Displacement اور Condensation میں ایک تیسرے مرحلے Passage کا اضافہ کرتی ہیں جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک متن کو سمجھنے میں دوسرے متون مدد گار ہوتے ہیں اور جولیا کرسٹیوا سمجھنے کے اس عمل کو Passage کی کارکردگی مانتی ہیں اور چونکہ متن کی طرح انسانی ذہن کی تشکیل بھی زبان ہی کرتی ہے اس لیے جولیا کرسٹیوا کا یہ بھی ماننا ہے کہ کسی بھی متن کو نئی شعری زبان New poetic language میں پیش کر کے غیر متحرک اور کنفیوز ڈ انفرادی ذہن اور معاشرے میں انقلاب برپا کیا جا سکتا ہے۔

متن، قرأت اور معانی کے چراغاں کا ایک اہم پہلو متن کے معنی کی تفہیم و تعبیر بھی ہے۔ ہیڈیگر Heidegger کا خیال تھا کہ متن کو سمجھنے کا عمل ایک Dynamic activity ہے اور متن کو سمجھنے کا یہ عمل کبھی بھی مکمل نہیں ہوتا۔ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ کبھی بند نہیں ہوتا۔ دریدا نے، ہائیڈیگر کے اس نظریہ کی بنیاد پر یہ بحث شروع تھی کی کہ متن سے معنی کیسے نکلتے ہیں۔ دریدا نے متن کے معنی کے مقرر مراکز (Fixed Centers of Meaning) کے تصور کو چیلنج کرتے ہوئے دعویٰ کیا تھا کہ متن کا ایک واحد معنی متعین نہیں کیا جا سکتا معنی ملتوی Deffered ہوتا رہتا ہے۔ اسی لیے متن سے باہر معنی کا کوئی وجود ہی نہیں قاری کے لیے جو کچھ بھی ہے متن کے اندر ہی ہے۔

A text is nothing more than
What is in it for the Reader.

لیکن متن سے باہر کی اشیا اور حقائق کے حوالوں کے بغیر متن میں معنی کو کیسے موجود بنایا جا سکتا ہے، اس سلسلے میں مختلف و متضاد خیالات بھی ملتے ہیں۔ New Creticism

کے جان کرورنیسم نے بھی Text میں Worldliness سے انکار کرتے ہوئے کہا تھا کہ اگر Worldliness کو دیکھنا ہی ہے تو استعاروں اور امیجری میں دیکھوصرف متن Text اور اسکے جملوں اور عبارتوں میں نہیں۔ ایلین ٹیٹ اور کلینتھ بروک وغیرہ نے بھی شعر وادب میں معنی اور مطلب کی مخالفت کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

The poem should not mean But "Be"

متن اور معنی کے حوالے سے ساختیاتی مفکرین نے مانوس معنی اور معنی کے سرچشمہ کے طور پر ذہن انسانی کے بجائے زبان کے کلی نظام (langue) سے بھی بحث کی ہے اور فن پارہ یا متن کو ثقافتی نظام کا ہی جزو مانتے ہوئے اسکی سماجی معنویت کا بھی اقرار کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے بھی اپنی تصنیف The World the text and the critic میں متن کے معنی ومفہوم کو زبان کے سماجی وثقافتی سیاق میں سمجھنے، سمجھانے کی بات کہی ہے۔ لیکن ساختیاتی فکر ثقافت کا ایک وسیع تر تصور رکھتی ہے جس کی رُو سے کوئی بھی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام سے باہر نہ تو لکھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھا جا سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کا دعویٰ ہے:

> ''مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے یا جن کے اثر کے تحت اس کا ذہن وشعور (بشمول لاشعور واجتماعی لاشعور) مرتب ہوا ہے، لاکھ انحراف واجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی ادبی روایت یعنی ادبی لانگ کی رو سے۔ کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے''۔

اُردو میں متن اور معنی کے قضایا کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے متعلقہ مغربی تصورات اور ان کی مشرقی مماثلتوں سے قطع نظر عصری اُردو تنقید میں جو مباحث اور توضیحات سامنے آ رہی ہیں وہ قابل فخر ہیں۔ ان مباحث کو قائم کرنے اور دوسروں کے ذریعے ان کو انگیز کرنے (یعنی ڈسکورس بنانے) کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر جاتا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے زیر اثر حامدی کاشمیری، عتیق اللہ، وہاب اشرفی، نظام صدیقی،

ابوالکلام قاسمی، شافع قدوائی، مولا بخش، بیگ احساس اور دوسروں تک کے یہاں غور وفکر کا ایک مسلسل عمل ملتا ہے، لیکن خصوصیت کے ساتھ، ایک بنیادگزار کے طور پر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مابعدجدیدیت اورادبی تھیوری کے تناظر میں متن اور معنی کے حوالے سے جو فکری وفلسفیانہ، علمی وادبی اور لسانی دلائل پیش کیے ہیں ان سے ادب شناسی کے باب میں بصیرت کے روشن چراغوں کے نئے سلسلے قائم ہوئے ہیں۔ یوں تو متن ہمیشہ سے اُردو ادبی تنقید کا مرکزی نقطہ رہا ہے لیکن بیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے، پروفیسر نارنگ کی تحریروں کے طفیل، اُردو میں مابعد جدید تصور ادب کی ترویج کے بعد زبان وادب کی ماہیت اور شعر وادب کی تخلیق، تفہیم اور تعبیر کے حوالے سے نئی تھیوریز پر سنجیدہ غور وفکر کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا۔ اُسے نئی نسل کے ناقدین شافع قدوائی، مولا بخش، ناصر عباس نیر، ہمایوں اشرف اور مشتاق صدف وغیرہ نہایت عمدگی کے ساتھ آگے بڑھا رہے ہیں۔ اس کا ایک نمایاں نتیجہ یہ برآمد ہوا ہے کہ متن۔ متن سازی، متن کی ساخت، متن کی قرأت، متن میں معنی کی تخم ریزی، متن کے حاضر وغائب معانی، متن سے اخذ معنی، معنی کی سیالیت، اور تغیر پذیری اور معانی کے چراغاں وغیرہ سے متعلق تصورات نے متن کی تہہ دار نوعیت اور معنی کی ہر تہہ کے ''دوسرے پن'' کو محسوس کرنے اور بے نقاب کرنے کے رویے کو عام کردیا ہے۔ آج ساختیات ہو یا پس ساختیات، ردتشکیل ہو یا کوئی اور تھیوری، ان سب کا بنیادی سروکار متن کی قرأت اور معانی کے چراغاں سے ہی ہے۔ کیونکہ ادبی متن اور متن میں معانی کے عمل کی نوعیت بدل چکی ہے۔ تازہ ترین لسانی اور ادبی بصیرتوں نے متن اور معنی کی تفہیم، تشکیل اور تعبیر کے عمل کو نئی جہات سے آشنا کیا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کے درج ذیل نکات بہترین رہنمائی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔

(1) اسلوبیات ہو یا ساختیات یا پس ساختیات ان سب میں مرکز نگاہ متن ہے۔

(2) اگر پہلے سے چلی آرہی تنقید میں بنیادی اہمیت مصنف اور متن کو حاصل تھی تو اب اہمیت لکھنے کے عمل (Writing) اور (متن کو) پڑھنے کے عمل (Reading) قرأت یعنی معنی خیزی کو حاصل ہے۔

(3) ایک عام عقیدہ یہ چلا آرہا تھا کہ مصنف (یا تخلیق کار) معنی کا سرچشمہ ہے۔ ساختیات نے بدلیل یہ ثابت کر دیا ہے کہ معنی کا سرچشمہ صرف ذہن انسانی نہیں بلکہ لسان بالقوۃ (Langue) کا وہ نظام ہے جو مصنف سے پہلے اور مصنف سے باہر موجود ہے اور مصنف جو کچھ بھی ذہنی طور پر لکھتا ہے اس لانگ کی رُو سے لکھتا ہے اور معنی کی جو شکلیں بنتی ہیں خواہ وہ کتنی ہی نئی، تازہ، انفرادی یا تخلیقی کیوں نہ معلوم ہوں اور ہر مصنف کی تخلیقیت الگ ہو، اسی جامع نظام کی رُو سے بنتی ہے اور اسی کی رُو سے متن کی تمام معنیاتی صورتوں کا ادراک ہوتا ہے۔

(4) ادبی تنقید تو فقط ایک محدود شعبہ ہے ادب کا اور تہذیب کا۔ اصل سوال ذہن انسان کی کارگردی کا ہے یعنی انسان حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، کس طرح سوچتا ہے، کس طرح لکھتا ہے اور کس طرح پڑھتا یا سمجھتا ہے۔

(5) ... وہ جنھوں نے نئی تھیوری کو پڑھا ہے ...... وہ معنی کی حتمیت یا معنی کے ایک رُخ یا معمولہ معنی پر اکتفا کر ہی نہیں سکتے۔ ایسی ہر قرات، ادھوری قرات ہوگی۔ ادھوری قرات فقط اسی معنی پر زور دیتی ہے جو اُسے قبول ہو۔ پس ساختیاتی یا ردتشکیلی رویہ دوسرے رُخ یا نا قابل قبول رُخ کو بھی سامنے لاتا ہے یہ باغیانہ اور غیر مقلدانہ رویہ ہے۔

(6) ... دریدا کے نظریہ افتراقیت نے (متن کے) معنی کی عدم مرکزیت یا عدم استحکام کو بھی ثابت کر دیا تھا ... معنی کے عدم استحکام کا مطلب ہی یہی ہے کہ معنی کو قاعدے کلیوں میں جکڑنا معنی خیزی کے عمل کے منافی ہے ... قاعدے کلیے معنی پر پہرے بٹھاتے ہیں اور یہ جبریت اور آمریت کی شکلیں ہیں۔ (چنانچہ) ساختیاتی فکر کے زیر اثر سب سے زیادہ توجہ شعریات پر ہوتی ہے ... اور شعریات میں بھی اس مرکزی بحث پر کہ زبان کے ذریعے معنی کیوں کر پیدا ہوتے ہیں کیوں کر قائم ہوتے ہیں اور کیوں کر سمجھے جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں حظ ونشاط، لطف وانبساط اور جمالیاتی اثر بھی معنیات کا حصہ ہیں۔

(7) ... ساختیاتی شعریات کی رُو سے معنی فقط وہ نہیں ہے جو حاضر ہے یا جو دکھائی دیتا ہے یا جو معمولہ ہے یا جس سے ہم مانوس ہیں۔ معنی جتنا حاضر ہے، اتنا غیاب میں ہے۔

(8) ''ادب جہاں چراغاں معنی ہے، وہاں سرچشمہ انبساط وسرور اور جمالیاتی کیف وکم بھی''۔

(9) ''ہر بڑے مصنف (مثلاً منٹو) کا فن Monologic نہیں بلکہ دستووسکی کی طرح Dialogic یا Molyphonic ہوتا ہے جس میں سوچ کی کئی تہیں، کئی آوازیں ایک ساتھ اُبھرتی ہیں اور مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ اُبھرنے دیتا ہے''۔

(10) ''اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت Level of Expression اور دوسری معنیاتی پرت (Level of Discourse) رمزیہ انداز بیان کی پہلی (اظہار) کی پرت کے لیے منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی' اس ضمن میں بیدی کی دکھائی ہوئی راہ روشن رہے گی''۔

متن کی مرکزی حیثیت، متن میں زبان کے تخلیقی برتاؤ متن کی قرأت، معنی کی آزاد نوعیت، معنی کا سرچشمہ اور لانگ میں موجود شعریات کے حوالے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے جو توضیحات پیش کی ہیں، ان کی رو سے ادبی متن میں معانی کے عمل کو اطلاقی (Applied) پہلو سے بھی بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ نارنگ کی تصنیفات سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ اور فکشن کی شعریات تشکیل وتنقید وغیرہ میں اس کی زندہ مثالیں ملتی ہیں۔ چونکہ متن میں معانی کے عمل کی بحث میں، متن سے عرفان وادراک کی طمانیت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ ومسرت کے حصول کا معاملہ بھی بے حد اہم ہے اور یہ پتہ ہے کہ یہاں متن سے مراد خالص سائنسی، میکانکی یا صحافتی متن، نہیں بلکہ ادبی متن ہے اور ادبی متن وہ ہے

جس میں اشیا اور حقائق کی طرفوں کو کھولنے والے عناصر فنی اور جمالیاتی اور لسانی دروبست کے ساتھ موجود ہوں۔ اس لیے ادبی متن کی تہہ دار اور تکثیری معنی خیزی کے پیش نظر رولاں بارتھ نے ادبی متن کی دو قسمیں بتائی ہیں ایک وہ جو ''عمومی قرأت'' سے تعلق رکھتا ہے اور دوسرا ''خصوصی قرأت'' سے، پہلی قسم کا متن۔ قرأت کے ساتھ ہی قاری کو عام معنی اور اکہرے شعری تجربہ سے روبرو کر کے فوری جمالیاتی لطف وانبساط سے سرشار کرتا ہے جبکہ دوسری قسم کی متن جس میں گہرے جذبہ واحساس یا فکر وتجربہ کی تخم ریزی کمال لسانی و شعری فنکاری کے ساتھ ہوئی ہو اپنی خصوصی قرأت کے بعد اپنی تہوں، طرفوں اور شگافوں کو کھول کر معنوی، فنی اور جمالیاتی اثر و تاثر کے ایسے امکانات کا اخراج کرتا ہے جن سے قاری کو دیرپا ذہنی و ذوقی تسکین اور جمالیاتی سرور حاصل ہوتا ہے۔ اُردو میں حُسن و عشق، تصوف واخلاق، ذات وکائنات، موت وحیات اور ان کے مضمرات کے حوالے سے دونوں طرح کے متون بھرے پڑے ہیں۔ عمومی قرأت سے تعلق رکھنے والے مضامین کی ذیل میں مثلاً اس طرح کے اشعار رکھے جاسکتے ہیں۔

جسے عشق کا تیر کاری لگے — اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے — جان ہے تو جہان ہے پیارے

کہاں مۓ خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ — پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائینگے — مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائینگے

ذوق تُو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کردیا — میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

اقبال

لیکن انھیں شاعروں کے درج ذیل نوع کے اشعار کے معنی ومفہوم کی تہوں تک پہنچنے کے لیے خصوصی قرأت کی ضرورت پیش آتی ہے۔

حُسن تھا پردہ تجرید میں سب سوں آزاد
طالب عشق ہوا صورت انسان میں آ

— ولی

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

— میر

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

— غالب

کس کی نمود کے لیے شام وسحر ہیں گرم سیر
شانۂ روزگار پر بارگراں ہے تو کہ میں

— اقبال

ظاہر ہے کہ اس طرح کے متون، اخذ معنی کے لیے قاری سے اضافی توجہ کا تقاضہ کرتے ہیں۔لیکن متن سے معنی اخذ کرنے کے لیے قاری کو متن کی قرأت کس طرح کرنی چاہیے اس کے بارے میں W.J.Slatoff کے مطابق کسی بھی دور میں کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ ''قاری کو معنی اخذ کرنے کی پوری آزادی ہے۔ ہر قاری ایک منفرد مزاج تجربہ، تعصبات، سوچ اور فکر اور نقطہ نظر اور اقدار کا حامل ہوتا ہے اس لیے کس متن سے اخذ معنی کے لیے کس طرح کی قرأت کی جائے۔ اس کا فیصلہ ہر قاری اپنی اوقات کے مطابق خود کرتا ہے۔ حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں۔ متن سے بھر پور معنی و مفہوم اثر و تاثر اخذ کرنے کے لیے قاری کے ''صاحب ذوق'' ہونے کی شرط عائد کی ہے اور حالی کے نزدیک ''صاحب ذوق'' وہ ہیں ''جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا''۔ گوپی چند نارنگ نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

> ''ظاہر ہے یہ تعریف تاثراتی ہے اور حساس انسان کی ہے اور محض حساس ہونا ہی صاحب ذوق ہونا نہیں۔ بے شک احساس ذوق کا جز ہے لیکن احساس کُل ذوق نہیں یعنی ذوق ایک لحاظ سے احساس کو حاوی ہے لیکن ''احساس'' کُل ذوق کو حاوی نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ شعری ذوق میں علاوہ احساس کے بہت کچھ

> شامل ہے مثلاً روایت آگہی، زبان شناسی، شعریات، جمالیات، سخن فہمی وغیرہ جن سب واجبات کا احاطہ آسان نہیں ... ہماری روایت میں شعری ذوق کی تعریف جہاں جہاں بھی کی گئی ہے ... اول و آخر تاثراتی ہے اور تاثراتی تعریف حتمی نہیں ہوتی۔ یعنی اس سے تجربی یا منطقی طور پر شعری ذوق کا عدم یا وجود ثابت نہیں کیا جا سکتا''۔

''متن، قرأت اور معانی کے چراغاں'' کے ضمن میں جنیوا اسکول کے ناقدین مثلاً ژورژے پولے (Goerges Poulet) کا یہ خیال بھی قابلِ غور ہے کہ قاری جب کسی متن کی قرأت کرتا ہے تو دورانِ قرأت ''معروض'' غائب ہو جاتا ہے اور متن کی خارجی حیثیت تحلیل ہو کر پہلے تو قاری کے باطن کا حصہ بنتی ہے۔ پھر ایک نئے داخلی سانچے میں ڈھل کر مخصوص لسانی، شعری، فنی اور جمالیاتی دروبست کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ اس لیے قاری کسی بھی متن کی قرات کے بعد، اس متن کا جو، جیسا اور جتنا معنی و مفہوم بیان کر پاتا ہے، وہ متن کے حوالے سے اس کا اپنا داخلی معنی و مفہوم ہوتا ہے۔ مصنف کا نہیں بلکہ بعض اوقات وہ معنی و مفہوم متن کا بھی نہیں ہوتا۔ مثلاً یوسف سلیم چشتی نے اقبال اور شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے بعض متون کے جو معانی بیان کیے ہیں وہ ان کے اپنے وضع کردہ معانی ہیں مصنف اور متن کے معانی سے ان کا کوئی خاص تعلق نہیں لیکن اصل بات تو یہی ہے کہ ہر قاری کو متن سے اپنے طور پر معنی اخذ کرنے کی آزادی ہے اور ہر قاری اپنے منفرد مزاج، معیار، تجربہ، تربیت، تعصّبات اور ترجیحات کے مطابق ہی متن سے معنی اخذ کرتا ہے، مصنف کا بھی نہیں۔

اسٹینلے فش (Stanley Fish) بھی یہ مانتا ہے کہ ''قرأت ایک سرگرمی ہے ایک مسلسل طریقہ ہے اور معانی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے واقعات ہیں''۔ فش مصنف یا متن کو بے دخل کر کے قاری کی موضوعیت (معنی و مفہوم تاثر و کیفیت) کو ایک نئے مقتدرہ کے طور پر فائز کرتا ہے بقول فش۔

"We write the texts we read"

گویا متن سے اخذ معنی کا تعلق متن کی ایک سے زائد قرأت سے بھی ہوتا ہے۔ میر، غالب اور اقبال کے متون کی ہر نئی قرأت معنی و مفہوم میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن میں کیفیت و تاثر کے جتنے دائرے بنتے ہیں، ان سب سے معنی و مفہوم، کیفیت و تاثر کے نت نئے چراغ روشن ہوتے ہیں اور قاری ہر ایک سے اپنے اپنے طور پر بصیرت و عرفان یا لطف وانبساط حاصل کرتا ہے۔ دراصل قاری اپنی عمومی یا اکہری قرأت سے متن سے اپنی مرضی اور ذوق کے مطابق ایک معنی قائم کرتا ہے، جو اسے عمومی بصیرت اور حظ ونشاط بخشتا ہے، جسے Plaisir کہتے ہیں۔ لیکن خصوصی یا ایک سے زائد قرأت اور اثر انگیزی کے نتیجے میں یہی معنی بے کنار ہو جاتا ہے اور پھر متن کے معنیاتی امکانات، فنی امتیازات اور جمالیاتی جہات آپس میں شیر وشکر ہو کر قاری کو خصوصی Unfamiliar بصیرت مندانہ کیف وکم اور سرور بخشتے ہیں جسے انتہائی مسرت Jouissance کہتے ہیں۔ انتہائی مسرت کی ایک شکل ''حال قال'' بھی ہے جو اکثر مشاعروں اور محافل سماع میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ غرض یہ کہ شعر (متن) سے لطف وانبساط کے حصول کا تعلق بھی قرأت اور معانی کے چراغاں سے ہی ہے۔

اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ متن میں معانی کے چراغاں کے عمل میں اول تو متن کی حیثیت خود مختار اور مرکزی ہوتی ہے۔ دوئم متن میں محدود اور عمومی یا لامحدود اور خصوصی معانی کی تخم ریزی لسانی، شعری اور ثقافتی سرمایہ کے حوالے سے الفاظ کے فنی و جمالیاتی برتاؤ کے ذریعے ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متن میں معنی جس قدر مانوس شکل میں حاضر ہوتا ہے، اس سے کہیں زیادہ غیر معمولہ صورت میں غیاب میں ہوتا ہے۔ چنانچہ متن کے کسی بھی نوع کے معنی کو قاری، اپنے معاشرے اور ادب میں موجود لفظ و معنی کے نظام کی رُو سے عمومی یا خصوصی قرأت کے ذریعے ہی موجود بناتا ہے۔ گوپی چند نارنگ کی تھیوریکل تصانیف اور تحریروں کی وساطت سے قائم ہوئے، اور یہی نارنگ تھیوری ہے۔

(تحریکِ ادب، وارانسی، اپریل تا جون 2013)

○

حقانی القاسمی

مابعد جدیدیت کی مشرقی اساس

نظریے مر جاتے ہیں، نظر زندہ رہ جاتی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اردو ادب کو جو نیا وژن اور نئی نظر دی ہے وہ اتنی پاورفل ہے کہ نظریے میں تبدیل کردی گئی ہے اور یہ اب ایسا ماورائے زماں و مکاں نظریہ بن چکا ہے کہ حال ہی نہیں، مستقبل میں بھی اپنی زندگی کا ثبوت دیتا رہے گا۔

اسے آپ نظریہ کہیں مگر مجھ جیسا حقیر فقیر اسے کچھ دیر کے لیے 'نظر' کا ہی نام دے گا کہ ان دنوں مغرب کے ادبی حلقوں میں تھیوریز پر مباحثہ کا سلسلہ جاری ہے، جتنے منھ اتنی باتیں۔ اور ٹیری ایگلٹن نے After Theory میں یہ لکھا کہ ہم پوسٹ تھیوریٹیکل ایج میں زندہ ہیں اور کوئی بھی نہیں جانتا کہ آئندہ کیا ہوگا۔ کچھ لوگوں کا تو یہ بھی خیال ہے کہ بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں ہی تھیوری کے زریں ایام کا خاتمہ ہوگیا اور اب وہ علمیات اور نئی فکریات کا خون بن گئی۔

مغرب میں موت کے اعلانات ہوتے ہی رہتے ہیں۔ وفیات کی فہرست بڑھتی جارہی ہے۔ نطشے نے خدا کی موت کا اعلان کیا تھا تو مایا کوفسکی نے تاریخ کی موت کا اعلان کر دیا۔ انسان، تہذیب اور مذہب کی موت کا بھی اعلان کیا جاچکا ہے۔ اصل مسئلہ اپنی تہذیب کے تشخص اور تحفظ کا ہے۔ ایسے میں سوال اٹھتا ہے کہ پھر ادبی مطالعات اور متون کی تفہیم و تعبیر کا کیا زاویہ ہوگا، جبکہ تھیوری کو تنقیدی مطالعات میں مرکزی حیثیت دے دی گئی ہے۔ اسی سے جڑا یہ سوال بھی ہے کہ کیا تھیوری کے بغیر اچھی تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ لیکن تھیوری میں بھی ویژن تو تہذیب سے ہی آتا ہے۔ یہ بات ہے تو پھر نارنگ صاحب کے ان مضامین کے بارے میں کیا رائے ہوگی جو 'کاغذ آتش زدہ' یا 'تپش نامۂ

تمنا' یا کسی اور مجموعے میں شائع ہوئے ہیں۔ ان کے بہت سے مضامین میں بظاہر تھیوریز کا استعمال میکانکی طور پر نہیں کیا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس تعلق سے بڑی فکر انگیز بات کہی ہے جس سے سارے خدشات رفع ہو جاتے ہیں:

"... عملی تنقید میں اصطلاحوں یا نظری مسائل سے حتی الامکان میں اجتناب برتتا ہوں۔ میرا اصول ہے کہ فکریات فکریات ہے اور تنقید تنقید، دونوں ایک دوسرے کا بدل نہیں۔ ادبی تنقید میں فکریات حاوی ہو جائے تو موشگافیوں کو راہ دیتی ہے جو مرعوب تو کر سکتی ہیں متاثر نہیں کر سکتیں کہ تنقید کا کام فن پارے کی تعیین قدر اور تحسین شناسی ہے۔ تنقید بقراطیت کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ ادب نری تھیوری یا فکریات کے بل پر نہیں لکھا جاتا۔ البتہ فکریات اگر ذہن وشعور کا حصہ بن جائے یا سینے کا نور بن جائے تو تنقید فن پارے کو اجالتی بھی ہے اور خود اپنا بھلا بھی کرتی ہے۔" (دیباچہ، فکشن شعریات: تشکیل وتنقید)

مغربی اعلانات کو مان لیا جائے تو پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تھیوری بھی اس موت کی زد میں آسکتی ہے مگر ان کی تھیوری کی موت کا سوال اس لیے پیدا نہیں ہوتا کہ نارنگ نے ایک ایسی آفاقی نظر کو نظریے میں تبدیل کیا ہے جس کا کلی انسانی روایت اور آزادی سے رشتہ ہے۔ یہ کوئی اقتداری یا آمرانہ انسانیت کش نظریہ نہیں ہے جس کی عمر ایک دہائی یا زیادہ سے زیادہ دو دہائی ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی تھیوری میں تمام حیات بخش عناصر کو سمیٹ لیا ہے اور ان تمام موضوعات اور مسائل کو بھی جو ابدیت کے حامل ہیں۔ اس میں نہ زماں کی حد بندی ہے نہ مکاں کی محدودیت۔ اس میں مقامیت اور مشرقیت بھی ہے اور آفاقیت بھی۔ یہ ایک ایسا آفاقی نظریہ ہے جس کی اطلاقی صورتیں میر وغالب کے ہاں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں اور آج کے شعراء کے ہاں بھی۔ نظر کا یہی وہ تسلسل ہے جو قدیم سے جدید تک جاری ہے۔

گوپی چند نارنگ کی مابعد جدیدیت مغرب کی وہ پوسٹ ماڈرنزم قطعی نہیں ہے جس کی موت پر بہتوں نے دستخط کر دیے ہیں بلکہ یہ مشرق کی وہ مابعد جدیدیت ہے جسے وقت کی تناتخی گردشیں بھی ختم نہیں کر سکتیں کہ اس کی موت مشرقیت کی موت سے مشروط ہے اور

مشرقیت اس لیے نہیں مر سکتی کہ مغربی ذہنوں کولرج، شیلی، ایلیٹ، ہنری ملر، ہرمن ہیس، تھامس کامبیل، بائرن، بودلیر اور ہکسلے نے بھی اس کی زندگی کو تحرک اور نئی توانائی دے دی ہے۔ شعور ذات اور باطنی ذات کا فلسفہ جب تک زندہ ہے، مشرق مر نہیں سکتا۔ اور اتفاق سے یہ فلسفے انسانی زندگی اور کائنات سے جڑے ہوئے ہیں۔ انسانی وحدت اور آزادی سے بھی جڑے ہوئے ہیں۔ کائناتی تسلسل سے ان کا نہایت گہرا اور مضبوط رشتہ ہے۔

گوپی چند نارنگ کی مابعد جدیدیت کی تھیوری کی اساس مشرق ہے اس لیے اس نظریہ یعنی نظر کی زندگی کو کوئی خطرہ لاحق نہیں ہے۔ کوئی اور نظریہ بھی مابعد جدید فکر کو منسوخ نہیں کر سکتا کہ اس نے کسی اور نظریے کے لیے گنجائش ہی نہیں چھوڑی ہے۔ مابعد کے سارے نظریے اس کی توسیع یا تمدید ہی کہلائیں گے۔ یہ تو ممکن ہے کہ کوئی اور تھیوری اس میں مقامی حالات یا مقتضیات کے تحت کچھ اور شقوں یا عناصر کا اضافہ کر لے مگر اس سے صرف نظر کرنا ممکن نہیں ہوگا کیونکہ نارنگ نے پہلے ہی تازہ ہواؤں کے لیے دریچے کھول رکھے ہیں اور مستقبل کے ممکنہ ابعاد اور اطراف کو اس میں سمیٹ لیا ہے۔ انھوں نے صاف کہا ہے کہ مابعد جدیدیت کے زمانے میں ادیب اپنی اقداری اور آئیڈیالوجیکل ترجیح میں آزاد ہے۔ (خواہ وہ تانیثیت ہو، دلت ومرش، ثقافتی مطالعات، ردتشکیل، یا مابعد نوآبادیاتی مطالعات ہوں)۔

نارنگ نے ادیبوں کے لیے کوئی لکشمن ریکھا کھینچی ہوتی یا دائروں میں قید کیا ہوتا تو شاید مشکل پیش آتی مگر یہاں تو سارا معاملہ ہی آزادی کا ہے۔ کھلے ڈلے رویے کا ہے۔ یہاں نظریاتی جبر یا ادعائیت کا معاملہ ہی نہیں ہے۔ یہ بات نہ ہوتی تو گوپی چند نارنگ 'فیض کو کیسے نہ پڑھیں' جیسا مضمون نہ لکھتے کہ فیض مارکسی آئیڈیالوجی کے شاعر تھے اور نارنگ نے ان کے نظریات سے قطع نظر ان کی جمالیاتی آئیڈیالوجی کے حوالے سے اطلاقی عملی تنقید کا بہت ہی عمدہ نمونہ پیش کیا۔

گھٹن اور حبس کے خلاف یہ وسعت ذہنی اس لیے ہے کہ نارنگ یک رخا ذہن نہیں رکھتے۔ انھوں نے مختلف اقوام وممالک کے ادبیات، فلسفوں اور تہذیبوں کا گہرا مطالعہ کیا

ہے۔ برسوں سوچا ہے۔ ادراک اور عرفان کی نئی منزلوں سے گزرے ہیں اور تب اپنی آفاقی بصیرت کو ایک مربوط اور منظم شکل دی ہے جسے اہل دانش اور ارباب نظر نے 'اردوئی مابعد جدیدیت' سے موسوم کیا۔

گوپی چند نارنگ نے اگر اپنے نظریے کی بنیاد مغربی افکار و تصورات پر رکھی ہوتی تو شاید مغرب کی طرح ان کی تھیوری کی موت کا اعلان ہو چکا ہوتا مگر انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ انھوں نے مشرق و مغرب کے ثقافتی تعامل سے اردوئی مابعدجدیدیت کا خمیر تیار کیا اور اردو کی انجذابی قوت و کیفیت کے عین مطابق نظریاتی طرفیں کھلی رکھیں۔

نارنگ نے مغرب میں مابعد جدیدیت کے غلغلہ کے بعد مشرق میں اس کی تلاش اور دریافت کا عمل شروع کر دیا تھا اور مشرق کی اس گمشدہ میراث کی جستجو میں وہ بہرہ مند ہوئے اور پھر مابعد جدید رویے کو اردو میں متعارف کرایا۔ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کے ذریعہ اس تصور کو عام کیا اور چونکہ اس جستجو کا محرک مغرب تھا اس لیے مغربی تصورات سے استفادے کا اعتراف بھی کیا۔ انھوں نے اپنی کتاب میں جلی حرفوں میں نہایت عاجزی اور انکساری کے ساتھ اس سرچشمہ کی تلاش کے ضمن میں مغرب کی ممنونیت کا کشادہ دلی سے اعتراف کیا کہ اس طرح کے ثقافتی تعامل اور ترابط سے ہی علمی اور فکری روایات کی توسیع ہوتی ہے اور یہ سلسلہ بہت پرانا ہے کہ ایک دوسرے کی علمی اور تہذیبی روایات سے اخذ و استفادہ کے ذریعہ اپنی علمی اور فکری ثروت میں اضافہ کیا جائے۔ یعنی ان کے استفادے کی نوعیت میکانکی نہیں تھی، انھوں نے تخلیقی معاملہ و مکالمہ کیا اور طرفوں کو کھلا رکھا۔ نارنگ نے لکھا ہے:

> ''ہم مشرق کے باسی ہوں یا مغرب کے اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرۂ ارض ایک ہے۔ سائنس ہو یا علوم کی روایت، کچھ دریافتیں کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کلی انسانی روایت کا حصہ بن جاتی ہے۔ اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟ اگر دوسری قومیتوں کا اس پر حق ہے تو ہمارا کیوں نہیں ہے۔ اب تو سائنسی ایجادات کا پیٹنٹ بھی چند برس کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور

وہ ایجاد دنیا بھر کے تصرف میں آجاتی ہے۔ فکر و دانش پر تو پیٹنٹ نہیں البتہ
چھان بین اور پرکھ ضروری ہے۔
عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں، یہ کسی ایک ملک،
کسی ایک قوم، کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں۔ شرط البتہ یہ
ہے کہ اس کا رد و قبول ہمارا اپنا رد و قبول ہو۔ اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و
تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری
مشرقی تہذیبی افتاد کی رو سے ہو۔ ہمارا معاملہ تخلیقی اور آزادانہ ہو مقلدانہ میکانکی
نہ ہو۔ ہماری تہذیبی شرائط پر ہو۔ جو جتنا ہم آہنگ ہوگا یا ہو سکے گا وہ ہمارا
ہوجائے گا باقی رد ہو جائے گا۔ یہ آزادانہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے
تشکیل نو ہوتی ہے۔"

کہا جاسکتا ہے کہ نارنگ نے اسی ثقافتی جدلیاتی عمل کو بروئے کار لاکر مابعد جدیدیت
کی مشرقی تناظر میں تشکیل نو کی ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لسانیات کی مبادیات سے پس ساختیات اور ردتشکیل
کے فلسفۂ معنی تک رسائی میں گہری ریاضت کا ثبوت دیا ہے۔ یہ ان کی مطالعاتی وسعت
ہی ہے کہ انھوں نے مغرب کی نقالی نہیں کی بلکہ مغرب کی نقالی کا ثبوت مشرقی شعریات
سے دلائل کے ساتھ پیش کر دیا۔

نارنگ صاحب ساختیات پس ساختیات میں لکھتے ہیں:

"ہم نے ہندستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لیا تو بعض حیران کن
نتائج سامنے آئے یعنی مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور ردتشکیلی فکر کے
ذریعہ سامنے آرہے ہیں ان کا بیج اور ان سے ملتے جلتے نکات ہندستانی فکرو
فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیر غور رہے ہیں۔"

ایک جگہ اور لکھتے ہیں:

"بودھی فکر کا یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کا اضافی تفرق کثرت استعمال کی وجہ
سے محسوس نہیں ہوتا جبکہ معنی کا اثبات برابر محسوس ہوتا ہے۔ بودھ منطق کی رو

سے پر تیکش صرف وہ ہے جو اس کے ذریعہ ہمارے علم کا حصہ بنتا ہے۔ لیکن اشیا کے عمومی نام اور ذہنی امیج یا تصور جن کے ذریعے ہمیں خاص اشیا کا علم ہوتا ہے حواس کا حصہ نہیں ہیں ذہن کا حصہ ہیں، اس لیے ان کے پرتیکش کو قطعی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ بودھی فکر کے ان نکات اور سوسیئر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق (differance) میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسیئر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصورات یعنی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی افتراقی حوالگی میں ہے۔ شبد کی مثال سے میمانسا اور نیائے والوں نے بھی بحث کی ہے اور ویاکرنیوں نے بھی، لیکن بودھوں کی بحث ان سب سے بلیغ ہے اور انھیں خطوط پر ہے جو سوسیئری فکر کی خصوصی بنیاد ہیں۔ بودھوں کا کہنا ہے کہ سفید یا کالی گائے فقط اس لیے سفید یا کالی گائے ہے کہ وہ بھوری یا چتکبری یا کسی دوسری طرح کی گائے نہیں ہے۔ شبد کالی یا سفید میں کوئی 'موجودگی' (Presence) اس رنگ کی نہیں ہے۔ (گویا معنی اول و آخر غیاب (Absence) (یعنی شونیہ) ہے)۔ معنی خیزی (Signification) کی افتراقیت کا یہ وہی نکتہ ہے جسے دریدا نے سوسیئر سے اخذ کر کے اپنی فکر کے زور سے کیا سے کیا بنا دیا اور جو اب ردتشکیلی فلسفے کی نئی فکری روایت کا نقطۂ آغاز ہے۔ دریدا کی ردتشکیل کا سرچشمہ زبان کی یہی (جدلیاتی) منفی حوالگی اور افتراقیت ہے۔"

(سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر: گوپی چند نارنگ، ص 463-363)

نارنگ صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ سوسیئر کے خیالات عبدالقاہر جرجانی سے ملتے جلتے ہیں اور انھوں نے یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ ردتشکیل کی پہلی اینٹ میں بھی مشرقیوں کا ہاتھ لگا ہے۔ ان کی یہ بھی نئی دریافت ہے کہ بھرتری ہری کے نظریہ سپھوٹ، آنندوردھن کے نظریۂ دھونی اور سوسیئر کے تصور 'نشان' (Sign) میں گہری مطابقت ہے اور زبان کی افتراقیت کا سوسیئری تصور واضح طور پر بودھ 'اپوہ' سے ماخوذ ہے۔ معنی کی نفی در نفی یعنی (جدلیاتی حرکیات) اور دریدا کے نظریۂ افتراق و التوا اور بودھی نظریہ 'شونیہ' میں واضح

متوازیت دیکھی جاسکتی ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب میں یہ بھی انکشاف کیا ہے کہ سوئیر نہ صرف سنسکرت جانتا تھا بلکہ انڈویورپین کے علاوہ پیرس اور جنیوا میں سنسکرت پڑھاتا بھی رہا ہے۔ اس کا ڈاکٹریت کا مقالہ بھی سنسکرت کے بارے میں ہے۔

نارنگ صاحب کی کتاب 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کے عمیق مطالعہ سے یہ عرفان ہوتا ہے کہ جو فکریات حیطۂ مغرب سے حریمِ مشرق میں داخل ہورہے ہیں، وہ پہلے سے ہی مشرق کا ورثہ رہے ہیں۔ نارنگ صاحب کا اردو مابعدجدیدیت کا نظریہ بھی اساسی طور پر مشرق سے ہی ماخوذ ہے۔ 'ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات' مابعد جدید فکریات اور مباحث پر محیط ہے تو 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن وتہذیب' اور بعد کی کتابیں اس کا عملی استشہاد ہیں۔ ان میں انھوں نے مشرق کے قدیم تہذیبی اور شعری تصورات اور مابعد جدید فکریات میں مماثلت کی اطلاقی شکلیں پیش کردی ہیں جو معمولی کارنامہ نہیں۔

○

منظومات

نذیر فتح پوری

ستارۂ امتیاز

برکتوں کا یہ موسم مبارک تمہیں
مرتبے کی بلندی کی شبھ کامنا
یوم آزادیِ ہند کے ساتھ ساتھ
اپنی ہمسایہ اقوام کی اور سے
قومی ایوارڈ کی سرفرازی ملی
پاک کا امتیازی ستارہ جو تھا
آگیا آج بھارت کی آغوش میں
یہ ستارہ، ستارہ ہے تہذیب کا
یہ ستارہ محبت کا ہے آئینہ
یہ ستارہ محبت کا ہے سلسلہ
چاند سورج سے بڑھ کر ستارہ ہے یہ
ذہنی وسعت کا اک استعارہ ہے یہ
روشنی کی طرف اک اشارہ ہے یہ
یہ ستارہ ہے اردو زباں کا نصیب
یہ ستارہ ہے انسانیت کا حبیب
یہ ستارہ ہے خوش بختیوں کا نقیب
یہ ستارہ مزین ہے جذبات سے
نور بن کر یہ نکلا سیہ رات سے

ہے ستارے میں پوشیدہ دردِ نہاں
یہ ستارہ علاجِ غمِ دوستاں
یہ ستارہ مئے ناب کا اک ایاغ
یہ ستارہ محبت کا روشن چراغ
سرحدوں کے اندھیرے مٹائے گا یہ
روشنی دونوں جانب لٹائے گا یہ

(مستانہ جوگی، ستمبر 2012)

○

ذوالفقار کاظمی

نذر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

یہ صوفیوں کی قلندروں کی
یہ خشکیوں کی سمندروں کی
زبان تیری زبان میری، زبانِ اردو
رہے گی جب تک جہاں ہے، جب تک
یہ تیری محنت کا ہی ثمر ہے
زبان میری جو معتبر ہے
محبتوں کا گھنا شجر ہے
میں اس کے سائے میں بیٹھ کر جب بھی سوچتا ہوں
اے میرے محسن، اے میرے رہبر
میں دِل سے تجھ کو پکارتا ہوں
رہے سلامت تو تا قیامت
اے میرے محسن اے میرے رہبر

(واشنگٹن، امریکہ)

○

بلراج بخشی

ستارۂ امتیاز ملنے پر

زبانِ اردو کے گیسوئے دِلنشیں سنوارے
جہانِ معنی میں معنیوں کے جہاں اُتارے
بیان و اظہار کے نشیب و فراز لے کر
کمالِ تنقید کا سبق، عہدساز لے کر
خوشا خوشا گوپی چند نارنگ آرہے ہیں
جبیں پہ اپنی 'ستارۂ امتیاز' لے کر

○

ابوالحسن نغمی

نذرِ نارنگ

عاجز وپنبہ دہاں، حیران وششدر، دم بخود
ان کا علم وفضل ایسا ہے کہ میں تو دنگ ہوں
خوبیاں ان کی ہیں رنگارنگ بے حد بے شمار
انکسار ایسا کہ فرماتے ہیں 'میں نارنگ ہوں'

(سکریٹری، سوسائٹی آف اردو لٹریچر، نیویارک)

○

سید حسن

قطعہ تہنیت : صنعت توشیح میں

گ — گراں سنگ ایک دنیائے ادب میں
و — وہ ذکر ان کا لگے جس کا نہ پاسنگ

پ — پیرائی کی ادا لاؤں میں کیسے
ی — یہ وسعت ذہن میں میرے ہے کچھ تنگ

چ — چلیں کچھ کھولنے اوصاف اُن کے
ن — نظر حیران ہوگی عقل بھی دنگ

د — دکھائی ہے نئی تنقید کی راہ
ن — نگہ میں کھپ گیا اُس کا ہر اک رنگ

ا — افادہ نفسیات اظہار و تخلیق
ر — رسیدہ ہے لسانی ان سے ارژنگ

ن — نہ چرچہ ساخت کا پہلے کبھی تھا
گ — گواہ اس کے ہیں گوپی چند نارنگ

○

دل افگار مصطفیٰ علی اثیر

قطعۂ تاریخ بعنایت الٰہی

1974ء

بخدمت صاحب علم عالی جناب عزت مآب

1974ء

شری نارنگ صدر معلیٰ شعبۂ اردو جامعہ دہلی

2031 سمت

از دل افگار مصطفیٰ علی اثیر

1394ھ

خوشا قسمت تقرر ہوگیا نارنگ صاحب کا
قبولِ عام صدرِ شعبۂ اردو کی خدمت ہو
ترقی پائے ان کے زیرِ سایہ شعبۂ اردو
فزوں تر جامعہ کالج کی یارب شان وشوکت ہو
ہو رشکِ کہکشاں علم وعمل کا دائرہ یارب
درخشاں ڈاکٹر نارنگ کی علمی لیاقت ہو
سدا بڑھتا رہے اقبال گوپی چند صاحب کا
خدایا کوششوں میں ان کی شامل تیری برکت ہو
اثیر اس مصرع تاریخ میں شامل دعا بھی ہے
مبارک ڈاکٹر نارنگ کو مِلکِ صدارت ہو

(2031 سمت)

انٹرویو اور تحریریں

Pakistan's First Independent Weekly Paper

TFT CURRENT ISSUE| November 02-08, 2012 - Vol. XXIV, No. 38

Interview» *By Rakhshanda Jalil*

"Ghalib [was] the greatest of Mughal Indian minds"

Prof Narang receiving Padma Bhushan from Indian president Dr APJ Abdul Kalam

Recipient of this year's Sitara-e-Imtiaz, Professor Gopichand Narang is no stranger to awards and honours. In a long and illustrious career as a teacher of Urdu, a writer and critic of depth and gravitas, an engaging and eloquent

speaker, a tireless organiser of seminars, symposiums and academic interventions, an indefatigable champion of the cause of Urdu, Narang sahab has single-handedly done more for the cause of Urdu in India than many anjumans and associations. His list of publications is formidable, and so is his command over the intricacies of linguistic theory and cultural praxis. What is most heartening, however, is his lifelong belief in the innate ability of Urdu to build bridges, to forge interfaith harmony and emerge as the pre-eminent symbol of composite culture. Interview by Rakhshanda Jalil

Tell us, how does it feel to receive this honour from the Government of Pakistan?

I was surprised. Of course it was overwhelming. One does not work for awards but if your work is recognized and especially by another country, it is extremely heartening. I am grateful to the Government of Pakistan and the people of Pakistan for the honour.

From your birthplace, Dukki in Balochistan, to your present home in Delhi, does it feel like a long journey? Briefly, could you pick out a few important milestones along the way?

Traveling down memory lane is a painful journey; to be uprooted, to go through all that suffering and tragedy which was on both sides of the divide, and to get settled in Delhi was not easy. My father had opted for Baluchistan Revenue Service, my mother with nine young children migrated. My

Gopi Chand Narang receving D.Litt. (Honoris Causa) at Aligarh Muslim University

love for Urdu took me to the historic Delhi College at Ajmeri Gate, where once Maulvi Abdul Haq used to teach. From there to a temporary teaching position in St. Stephen's College and then Delhi University and eventually to the University of Wisconsin, each milestone is marked with a deep sense of commitment and struggle.

The Doomsdayers have been predicting the "death of Urdu" for a long time now, in fact for almost a century or more. What is your take on this? Do you believe that Urdu is dead or dying in India?

"Traveling down memory lane is a painful journey"

My sense of historical linguistics led me to believe that Urdu is at the heart of India's lingua franca, structurally being akin to Hindi and Hindustani, my faith in the composite cultural genius of Urdu never faltered. Unfortunately, Urdu had been the victim of politicization and communalization. This has created difficulties for Urdu in India, but Urdu being a dynamic language has been coping rather well with the changing reality. I have never believed the doomsdayers. Urdu is a living entity in India but its place in the three-language formula and equal status with other regional languages in the school system especially in the North Indian States still needs to be guaranteed. Hindi lovers and our policy makers have to realize that even today Urdu is a great source of strength to Hindi, and it is in the interest of Hindi to protect Urdu in plural India, because if Urdu is strengthened Hindi is strengthened. Further, if Urdu is strengthened our democratic-secular structure is also strengthened.

Gopi Chand Narang addressing a literary meet at University of London

Has music, especially light classical such as the ghazal, helped?

Undoubtedly ghazal gayeki has helped. The fact is that Bollywood movies, satellite TV serials, etc. have played a historical role in sustaining the currency of Urdu. But it is a dialectical process; Urdu being at the heart of the lingua franca in South Asia plays its role in reaching out to the people, and in the process Urdu itself has benefited too. Urdu's greatest strength is its power to connect; its appeal lies in its closeness to the medium of aam aadmi. The electronic entertainment industry has made liberal use of Hindustani, which is close to Urdu. But lately the ground is shifting; regional dialectal idiom is coming in more and more for innovative purposes and to meet the demands of ethnicity and grassroots identity.

Tell us, as a critic, theorist and literary historian, what, in your opinion, is the single most important quality for a language to not merely flourish but evolve? By that yardstick, would you say that Urdu is an evolving language or a static one in India?

"If Urdu is strengthened our democratic-secular structure is also strengthened"

Had Urdu being a static language, it would have died long ago. It is a dynamic language; it has been changing right from the times of Khusro and Kabir. Anis and Dabir's Urdu is not the same as that of Ghalib. Similarly, it has travelled a long distance from Premchand and Firaq and Josh to Faiz Ahmad Faiz and Ahmad Faraz. Today Javed Akhtar's Urdu is different from Gulzar's and Nida Fazli's. It is an evolving language flowing like a river, changing its banks at times to meet the social demands. The present situation in both India and Pakistan is complex and the challenges are of different nature.

How do you think Urdu has coped in India and Pakistan in the post-1947 period?

In Pakistan Urdu is not the language of the soil. The natural speeches are Punjabi, Sindhi, Pushto and Bulochi. Urdu is a cultural-political necessity, and the link role it can play no other language can play. Both in India and Pakistan, Urdu's greatest asset is its highly cultivated idiom which is akin to the genius of the common man's speech. Its (a) power of communication, (b) poetical idiom, (c) adaptability, and (d) aesthetic charm are its main characteristics and the main reasons for its survival.

Would you agree that an enforced, almost cosmetic, Persianisation has done it harm rather than good? Has accessibility not become a casualty as language, especially of literary discourse, has become dense and opaque?

Persianisation of Urdu has always co-existed with the process of indigenization of the nation. Technically, for different disciplines any language has to have a particular register. But if it has to serve the needs of the grassroots it has to be simple and close to the everyday speech of the people. The present problem is not only Persianisation but enforced Arabicisation for political reasons. Language is a social entity; whenever vested political interests try to interfere, things get distorted. It is not a service but disservice to language.

Your work on structuralism and post-structuralism (sakhtiyat and pas-sakhtiyat) is considered your seminal contribution to Urdu criticism. In simple words, is meaning subservient to the act of creativity? Is there an inevitable and unbridgeable chasm between the intended and perceived meaning of any creative work?

The greatest contribution of the theory is the awareness that meaning is in flux. There is nothing given in meaning, essentially it is a socio-cultural 'construct'. The meaning of every given word is another word and so on and so forth. It is the product of the differential value which is as much present, as much as it is absent, i.e. the meaning is not only produced by 'difference' but it is also 'deferred'. There is no chasm between the intended and perceived meaning, but meaning by itself is differential. The creativity which is basically innovation plays on this difference. But actually it is the reader that causes the meaning to exist. Since the socio-historical context is infinite there can never be a finite or a fixed meaning. The author creates; the reader makes it exist. The beauty of poetry or art is that the play of the intended and perceived meaning goes on. If literature means the same thing to all readers at all times, then it is no literature.

What are you working on at the moment?

There are a couple of things which always go on. Presently, I am finishing a book on Ghalib, the greatest of Mughal Indian minds; I am trying to present a fresh, close reading, maybe raising questions about preconceived notions.

Finally, tell us what you make of the movement in India to make Urdu texts available in Devnagri? Can we splice a language from its script and expect it to live? Or, on the other hand, kya yeh waqt ka taqaza hai? In order to reach out to younger, fresher audiences, must Urdu agree to be written in Devnagri?

As you know, Urdu books are in great demand in Devanagri. This testifies to the plurality and the charm of Urdu fiction and poetry. We certainly cannot splice a language from its script. At the same time, the phenomenal popularity of Urdu texts in Hindi is driven by the market; evidently, it is a matter of demand and supply. The

commercial value is the driving force. We the Urduwallas must read and teach Urdu in the Urdu script. Our own script is self-sufficient and inevitable for us. Our school and college education is run in the Urdu script. We are not changing it, nor should we want to change it. Nonetheless, the fact of the matter is that this goes to establish that the structures of both these languages are the same and Urdu can be read in Devanagri and vice-versa. You can't read Bengali or Tamil in Devanagri.

If the readership of Urdu is enlarging and if the younger, fresher audiences are hungry for Urdu books available in Devanagri, then for reasons purely lingual, can we stop the march of times, or the force of market dynamics? The moot question is: to take it as a plus point or a minus point? What we Urduwallas must do is further consolidate and modernize our Urdu education in the schools, colleges and universities in the Urdu script and take pride in our own heritage as this script links us not only with our immediate neighbour Pakistan but culturally links us with the whole of the Middle East. Our scripts are the signature of our plurality. The South Asian cultural situation has always been for multi-lingualism and diversity. Further, Urdu script, especially the Nastaliq and Naskh form are developed over centuries and are so beautiful to look at. Our calligraphies are part of the beautiful Mughal and Rajput miniature painting traditions.

Rakhshanda Jalil blogs at www.hindustaniawaaz-rakhshanda.blogspot.com

Two faces of a tradition

Muhammad Asim Butt April 27, 2014 **Leave a comment**

Covering a span of time from 1947, the voluminous anthology of stories contains literary pieces of around 52 Indian writers

With almost similar trends and issues, techniques and styles, the tradition of Indian and Pakistani Urdu short stories are like two sides of the same coin, two faces of one literary institution in two different regions. A recently published book Aaj ki Kahaniyan, compiled by distinguished scholar and critic Dr Gopi Chand Narang, substantiates the premise.

Covering a span of time from 1947 todate, the voluminous anthology of stories contains literary pieces of around 52

Indian writers. Through this anthology, we get a chance to view the literary scenario of Urdu short story in India. The variety of trends and issues along with some similarities make the tradition of Urdu short story distinct from ours in more than one way.

Gopi Chand Narang is a well-known scholar, having to his credit remarkable contributions especially in the field of Urdu criticism and research. His work earned him a high ranking among the foremost Urdu critics and a number of distinctions and awards.

Those times now seem to be long gone, when Urdu was fortunate enough to have a constellation of non-Muslim admiring and supporting writers, who no doubt produced some of the best pieces which Urdu is still proud of. However, unfortunate enough is the fact that this number has narrowed down over the last some decades. Only a few out of this list now prefer Urdu to be the language of their expression.

What strategy has been devised to keep the tradition of Urdu writing flourishing in non-Muslim writers? I asked the accomplished Urdu critic and poet Dr Satyapal Anand on his recent visit to Pakistan. The answer was in the form of a counter question, "No matter how few in number, we are still writing in Urdu. This is what we are supposed to do. What did you do in this regard? After all, it will be a loss for you too if no non-Muslim Urdu writer survives." The situation is not so bleak, assured Dr Khalid Ashraf, another established Urdu writer and critic from India. Last year, he produced a voluminous and notable anthology of Urdu short stories, comprising Pakistani and Indian writers in two volumes.

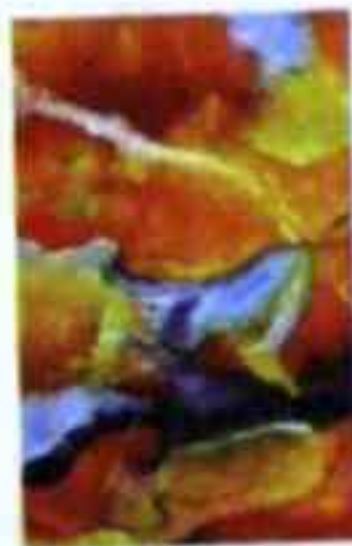
In his preface, Gopi Chand Narang mentions another anthology of note, comprising representative Urdu short stories published in India, during the period from 1970

todate, by Indian famous Urdu short story writer and novelist Musharraf Alam Zouqi. These anthologies jointly paint an inclusive picture of the literary scenario of Indian Urdu short stories.

The stories in anthology represent a wide range of techniques, styles, and themes, from simple and pure realism to symbolism and magical realism. The compiler has ensured the representation of the diversity, and heterogeneity of styles, themes, issues and modes emerging at different times in the past six decades in Indian Urdu fiction.

The movement of symbolism did not fail to attract a number of brilliant writers like Surendra Parkash and Balraj Manera in India and Enver Sajjad, Khalida Hussain, Rashid Amjad and Ahmad Javed in Pakistan. They produced, undoubtedly, some of the memorable Urdu short stories.

Wo by Balraj Manera is a skillfully crafted single-character story focusing on man's quest, though fruitless, for solution to his inner anxiety and quest for happiness. Khalid Javed focuses on a fertile smooth narrative, while Nayyer Masud on the development of a dreamlike misty atmosphere. Iqbal Majeed's marvellous piece of fiction Tamaash Ghar relates a story of two characters who reach the same decision in their separate troubled social and economic situations.

Though the anthology lacks introductory notes on the contributors, it opens a window for the readers to look at the scenario of Urdu literature in the Indian land and the turns and twists Urdu short story has taken after Independence.

چترویدی (سابق گورنر، کرناٹک)، نارنگ، نائب صدر جمہوریہ ہند، آلوک جین، رویندر کالیہ (ڈائرکٹر، گیان پیٹھ)

THE HINDU

Today's Paper » FEATURES » METRO PLUS

Published: November 19, 2012 00:00 IST | Updated: November 19, 2012 04:57 IST

Reclaiming the Ghazal's Space

Budhaditya Bhattacharya

Urdu scholar and Moortidevi awardee Gopi Chand Narang speaks to us about the "communalisation" of Urdu and the abiding charm of the ghazal.

(Excerpts)

If Dr. Gopi Chand Narang was a couple of decades younger than his present age, a sprightly 82, he would have had a book to show for every year he has lived. The respected Urdu scholar and former Sahitya Akademi president's significant scholastic output has been shadowed, if not surpassed, by awards; apart from being a Padma Bhushan and Padma Shri awardee, he won Pakistan's third highest civilian honour, the Sitara-i-Imtiaz earlier this year.

He was also felicitated recently with the Moortidevi Award (announced in 2010). Instituted by Bharatiya Jnanpith, it is awarded for a "contemplative or intellectual work, which underlines and expresses Indian philosophy and cultural heritage based on wider ideals and human values." The book in question, Urdu Ghazal aur Hindustani Zehn-o Tahzeeb, is an attempt to "examine and trace the roots of the genius of the Urdu ghazal."

"With Persio-Arabic genres, ghazal as a form of poetry travelled to more than 20 countries but it couldn't strike such deep roots in the cultural psyche anywhere as it has in India. Today, ghazal is centre stage not only in Urdu but in Indian gayaki as well. There is no genre more popular than the ghazal; it has made inroads into Hindi, Bengali, Sindhi, Kashmiri, Marathi, Gujarati and Telugu," Narang says.

Debunking the notion that a ghazal is merely a love poem, he adds that the "philosophical complexity and the communication with absolute consciousness which lies at the heart of Upanishadic philosophy" are to be found in the ghazal as well. Structurally, he points out, a ghazal is similar to many ancient Indian literary texts insofar as the couplet is the unit of expression in both.

But while the ghazal has seen a proliferation, Urdu itself has been robbed of its hybrid past. Calling it the "most beautiful, cultivated and sophisticated expression of the Indian creative mind", Narang is sad to note the present "communalisation" of Urdu, whereby it has come to be seen only as the language of Muslims. "This is a fallacy, an aftermath of the partition of the subcontinent," he observes.

But he is confident that Urdu will survive. "Language is like a river, it keeps changing its banks. Right now, Urdu is coping with the challenges of segregation and communalisation. Since it reflects the lingual genius of the Indian psyche, I am sure even in difficult circumstances, it will adjust and survive." In extricating Urdu from the confines of orthodoxy and highlighting its past, scholars have a huge role to play, and Narang has devoted his entire career to it. Ironically, the process started far away, in the University of Wisconsin, where he spent two terms as a visiting professor in the department of Indian studies, and published his first few books.

The culmination of his second term coincided with the end of his neighbour and Nobel laureate Har Gobind Khorana's stay in the University. While Khorana chose to leave for Massachusetts Institute of Technology (MIT), Narang decided to return to University of Delhi, where he was made professor emeritus in 2005. Recalling Khorana's farewell party, Narang says "he turned to me and said 'why are you going back? Are you a fool?' I said I have a job in Delhi University. He said 'look, I couldn't get a lectureship in Ludhiana; here, in a few years I have produced work and been awarded the Nobel. You should reconsider.' I said 'If I were a scientist like you my decision would have been different. Your lab is here, but my lab is in my country. So I must go back because I want to be in the swim of my language.'"

THE HINDU

Today's Paper » FEATURES » METRO PLUS

Published: May 14, 2012 00:00 IST | Updated: May 14, 2012 05:05 IST

Grammar Precedes Text

SHAFEY KIDWAI

New perspectiveGopi Chand NarangPhoto: V Sreenivasa Murthy

Does grammar precede an authentic prose text of a language? The answer is a definite, yes, as a Dutch scholar Joan Joshua Ketelaar compiled the first grammar of Urdu in 1698 though the first authoritative text of Urdu, "Karbal Katha" appeared in 1732. It is revealed by eminent theorist, scholar and linguist Professor Gopi Chand Narang in his recently released book, "Tapish Naam-e-Tammna".

Joining issue with those scholars and linguists who claim that the term Hindoostani was coined by the colonial scholars of Fort William College, Narang points out that term Hindustani had gained currency as early as in the seventeenth century. The language, a judicious mix of Urdu and Hindi, was known as Hindustani and it was lingua franca of the then India. Setting a well-documented debate in motion related to those linguistic aspects of early Urdu that have been ignored by the scholars, the author closely

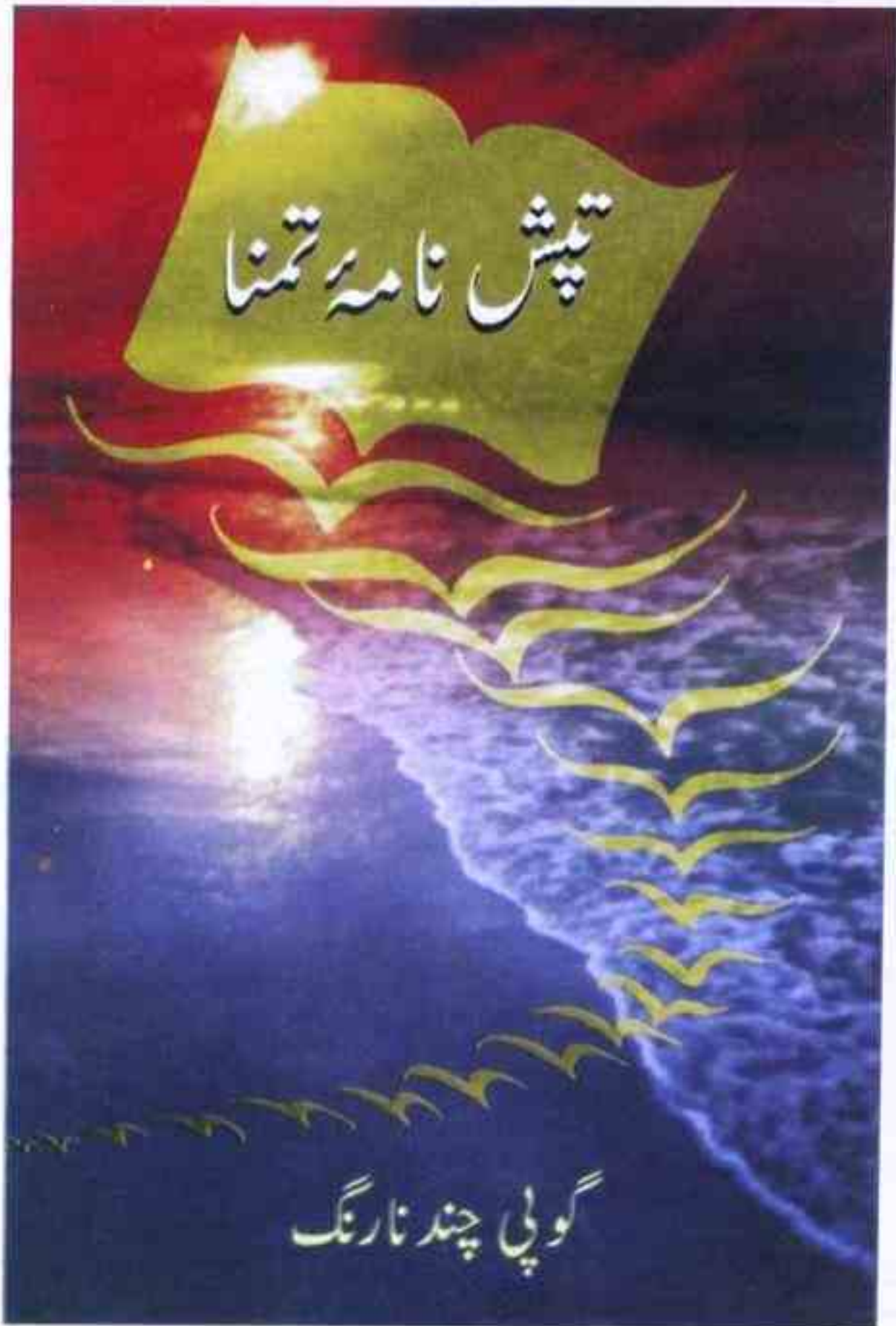
examines the original text of Ketelaar which he found preserved in the state archives of Holland where he paid a visit in 1997. Ketelaar was posted in Surat as the Director Trade, Dutch East India Company, and he travelled to Delhi and Lucknow frequently. According to Narang, Ketelaar became fully conversant with the language spoken in those areas and had compiled the vocabulary and grammar of that conversational language and Urdu and Hindi were yet to take shape as two distinct entities. Various dialects such as Khari, Biraj Oudhi, Rajasthani and Bhojpuri were used and the earlier varieties of Urdu Hindavi, Rekhta, Gujri and Dakhin had emerged but Europeans described this spoken language as Hindustani.

Many eminent scholars and linguists such as Sir George Grierson, Professor Sunti Kumar Chatterjee and Dr. J.Ph. Vogel did refer to Ketlaar's work but Narang thoroughly analysed the text and asserted it contained extremely rare specimen of Urdu prose written in the reign of Aurangzeb. Analysing the vocabulary and verb structure, he tried to understand the underlying and often misleading dynamics of Urdu–Hindi controversy.

This seminal article aside, the book carries twenty one articles written with a diverse spectrum of topics and Narang ropes in new theoretical insights time and again to prove that the new literary and ideological discourse has no specific nationality.

Some prominent Urdu poets, who carved out a niche in film industry, usually spurned by the highbrow critics, have come in for a perceptive critical gaze. Jan Nisar Akhtar, Sahir Ludhanvi and Javed Akhtar's creative dexterity is discussed with intense sensitively.

Narang has won fair share of admirers as well as detractors for advocating new theoretical advances and his writings

are being pilloried by some but his latest collection of articles provides a sensitive and rewarding horizon of several emerging trends of contemporary Urdu literature. For Narang, reading literature is a social practice but it is not reducible to other formations and he consciously achieves a critical space that allows different traditions to be compared.

The Tribune
ONLINE EDITION

PEOPLE

September 2, 2012, Chandigarh

India's Ambassador for Urdu

Harihar Swarup writes about Dr Gopi Chand Narang Urdu scholar

AMID reports of persecution of Hindus in Pakistan, President Asif Ali Zardari honoured noted Indian scholar Dr Gopi Chand Narang with Sitara-i-Imtiaz (star of excellence), the country's third highest award on Pakistan's Independence Day. The rare honour surprised Narang, a versatile Urdu scholar. Narang, who was in the US, remarked: "I am surprised that an Indian was selected for the honour."

Narang has worked selflessly for the promotion of Urdu in the subcontinent and is happy that his work is recognised in Pakistan. In the past, former Prime Minister Morarji Desai and matinee idol Dilip Kumar have been bestowed with the honour.

Though 81-year-old Narang is an Indian, he was born and brought up at Dukki in the dry, mountainous terrain of

Balluchistan and his mother tongue was Saraiki, a blend of western Punjabi, Sindhi and Pushto.

In school, Pushto was the medium of teaching and it was only when he went to a college in Delhi that his romance with Urdu began. His fame as an "Urdu prodigy" spread, and in Pakistan, he has come to be known as India's cultural ambassador. He is the only Urdu critic from India who is frequently interviewed by the Pakistan TV. He was also awarded a national gold medal (Pakistan) for his research on Iqbal. He has always raised his voice against parochialism, religious fanaticism and social injustice.

Narang's wife teaches Hindi and one of his sons is on his way to becoming a Sanskrit scholar. Narang says a writer's basic commitment is to the sanctity of shabda (word), concern for humanitarianism and sense of nationalism. He admits that ideology may be a source of inspiration, but literature goes beyond its narrow confines. He is also keen on compiling an encyclopaedia of Indian katha sahitya, besides an encyclopaedia of Indian poets. Bangla intellectual Sisir Kumar Das is working on it. Narang has also nearly finished a project on National Bibilography of Indian Literature from 1954 to date.

Urdu, says Narang, has been the language of inter-faith harmony and has served as a bridge between Hindus, Sikhs and Muslims right from Ameer Khusro in the 13th century to Munshi Prem Chand, Firaq Gorakhpuri and Faiz Ahmed Faiz. He feels that politicisation of Urdu has resulted in its downfall as the Urdu card is often played by politicians to serve their vested interests.

"Urdu is not the language of Muslims," insists Narang. "If at all there is any language of Muslims, it should be Arabic. Urdu belongs to the composite culture of India," he says.

Interacting with Ahmed Faraz, a Pakistani poet, Narang once said: "Do not monopolise and politicise a language. Urdu is one of the national languages of India and not a natural language of even a single region of Pakistan from Karachi to Lahore and from Quetta to Peshwar. The litterateurs of the two countries must interact with one another."

"The remedy lies in according equal linguistic and educational rights to Urdu in India and creating awareness in Pakistan that Urdu belongs to both countries. Urdu is an Indo-Aryan language by origin. It is part of a common heritage and cannot be monopolised," he says.

THE HINDU

Today's Paper » NATIONAL

Published: August 16, 2012 00:00 IST | Updated: August 16, 2012 04:58 IST

Rare Pakistan honour for Gopi Chand Narang

ANUJ KUMAR

High laurels also for Manto, Mehdi Hassan, Josh Malihabadi

In a rare honour, eminent Urdu litterateur Professor Gopi Chand Narang's name figures in the list of civilian honours announced by Pakistan on the eve of its Independence Day. Prof. Narang has been conferred Sitara-i-Imtiaz (Star of Excellence), the third highest civilian honour bestowed by the nation.

Speaking to The Hindu over phone from the US, the Padma Bhushan recipient described it as a rare honour. "I am surprised that an Indian was selected. I have worked selflessly for Urdu, and it feels great that my efforts have been noticed by the neighbouring country."

Prof. Narang, 81, says the fact that the legendary writer Saadat Hasan Manto (Nishan-i-Imtiaz), ghazal maestro Mehdi Hassan (Nishan-i-Imtiaz) and eminent poet Josh Malihabadi (Hilal-i-Imtiaz) also figure in the list points to a positive development.

"Manto has been awarded in his Centenary Year. It is too late, but still a move that should be welcomed… after all, his writings like Toba Tek Singh took a stand against Partition. Similarly, Josh migrated from India in the late 1950s and remained almost a persona non grata all his life in Pakistan," said Prof. Narang.

In the past, former Prime Minister Morarji Desai and matinee idol Dilip Kumar have been bestowed Pakistan's highest civilian honour, Nishan-i-Imtiaz .

The Urdu scholar says literature is a subjective construct and there is no innocent position in literature, but the diminishing liberal tradition in literary criticism is a matter of concern. "The intellectual discourse tends to turn fundamentalist and narrow, and it needs to be tackled."

At the same time, he adds: "The old school progressive movement is no longer relevant. Marxism is still valid, but it doesn't mean a political party's regimentation should be allowed to seep into literary criticism."

Calling his approach left of the centre, Prof. Narang insists one should speak for egalitarianism, social justice for the downtrodden, and look for ways to keep communal orthodoxy at bay. "I think the award will help in bridging the gap."

Unlike Pakistan where it is a link language, Prof. Narang insists that Urdu has its roots in India and as part of the right to education it should be taught to all at the elementary level. "Otherwise it will be pushed to the madarsas."

He laments how the liberal character of the language got lost in the politics of Partition. Calling it a language of "aesthetics and elegance", a "sister of Hindi" which "brings

sophistication to our lives", Prof. Narang is not too concerned about the decline in the use of Persian script for Urdu. "We live in a country where you speak in Marathi at home, English in office and on the way back home you listen to a Lata Mangeshkar ghazal on the radio. We should celebrate this diversity. Lata Mangeshkar sang in impeccable Urdu all her life but she always read it from Devnagari script. Shabana Azmi, daughter of a poet like Kaifi Azmi, read her scripts in Devnagari. However, the Government should ensure that Urdu is taught at academic institutions in the Persian script. It connects us with the cultural and academic landscape of Pakistan, Iran and Iraq."

The investiture ceremony will take place in Pakistan on March 23, 2013, Pakistan's Republic Day.

Rakhshanda Jalil

Ghalib: New Dimensions
Meaning, Mind, Dialectical Thought, Plurality and Poetics

Mirza Asadullah Khan Ghalib (1797-1869) lived through one of the most turbulent periods of recent history. Two worlds - the decaying and the emergent - fused and merged. Pathos, confusion and conflict reigned supreme as the Great Revolt of 1857 marked the end of an era and a new world order lay waiting to be unfurled. Ghalib lived in the city of Delhi, saw with his own eyes madness and mayhem descend upon the streets of his beloved city and witnessed the siege and slaughter of an entire way of life. While to some extent his response to the events of 1857 are contradictory since he was dependent on the pension he received from the British (he was, in his own words, a namak-khwar-e-sarkar-e-angrezi or an eater of the salt of the British government on account of his pension, incidentally stopped after 1857 but re-instated in 1860), there is much in his ouvre that is in the nature of a testimony to his times. There is, of course, the blood chilling ghazal he wrote immediately after the Revolt which speaks of the here and now in unequivocal terms:

> Now every English soldier that bears arms
> Is sovereign, and free to work his will
>
> Men dare not venture out into the street
> And terror chills their heart within them still
> Their homes enclose them as in prison walls
> And in the Chauk the victors hang and kill
> The city is athirst for Muslim blood
> And every grain of dust must drink its fill

Then there are countless other instances where Ghalib speaks of an emptiness, an indefinable almost existentialist angst, that goes beyond the topical. There are, for example, the three couplets he wrote in 1862, possibly in response to the Nawab of Farrukhabad who was picked up by the British for aiding the rebels, and abandoned on an island off the shore of Arabia. While some verses, such as those below, reflect the hopelessness and escapism that afflicted many Muslims of his generation, there are countless others that voice a predicament that rises above the here and now of human existence:

Let us go and live somewhere where there is no one
No one who speaks to me in my language, no one to talk to
I will make something that is like a house
(But) There won't be any neighbours, nor anyone to guard it
Were I to fall ill, there will be no one to tend me
And when I die, no one to mourn me

The point of this extended introduction is not so much to establish Ghalib as a chronicler of his time but to point out how Ghalib transcends his time and circumstance and speaks of universal concerns. For, who amongst us has not been touched by the void? Who has not known emptiness? Who has not felt the terrible loneliness of being or the human predicament? It is this deeply mystical quality of Ghalib's vast and varied ouvre that is picked up by Prof Gopichand Narang in his new book Ghalib: Maani Aafrini, Jadalyaati Waza, Shunyata aur Shaeryaat (Ghalib: Meaning, Mind, Dialectical Thought, Voidness and Poetics). As he says in his Introduction:

'Ghalib's poetry is like a goblet that is filled to the brim with myriad reflections of the universe. A mystifying world of complex and deeply embedded meanings layered with nuances is alive in his verses. The biggest question about Ghalib - one for which there is no easy answer - is: What is that quality that flashes like lightning and illuminates the garden of meaning in such a way that the reader is rendered almost speechless?'

And elsewhere:
'Ghalib was not merely deeply immersed in Mughal aesthetics, but the way in which he reflected our cultural and philosophical knowledge is hard to find a match in any other poet. While it is true that he was influenced by the Islamic traditions that emanated from Central Asia, but the roots of his own dialectics penetrated deep into the Indian soil. He does not lay unnecessary stress on his "Somnaat-e Khayaal", though it is also true that the rightful consideration that should have been given to its poetical content has ever been given.' (p. 24-25)

Ghalib's thought pattern, according to Narang, is dialectical; that is why Ghalib rejects every form of dogma - be it in the form of religious beliefs, received knowledge or for that matter even the form of poetics prevalent in his own time (best exemplified in the ouvre of his illustrious contemporaries such as Zauq, the ustad of the Mughal emperor). Narang traces the source of this otherness which is such a distinctive quality of Ghalib's work and uses the term 'innovative dialectical poetics' to describe this distinctness. While literary commentators down the ages (including no less a person than Maulana Hali who introduced the twentieth-century reader to a new way of reading Ghalib) have commented on this unique quality that sets Ghalib in a league of his own, no one has hitherto attempted to trace this innovativeness to its source. Narang does so; he traces it to Mirza Abdul Qadir Bedil, the seventeenth-century poet from Azimabad, considered by many to be the most difficult and challenging poets of the 'Indian school' of Persian poetry. In fact, from Bedil, he traces the thread back all the way to Sabke Hindi, and the coming together of diverse philosophical traditions in the melting pot that was Mughal India. Ghalib's mystical and passionate ghazals, that occasionally appear opaque or dense to the uninitiated, on closer reading reveal the mingled influences of traditions as old as Buddhist philosophy and dialectical thought found in ancient texts such as the Puranas and the Yoga Vashishth.

Through skillful and well documented detailed

descriptions, Narang shows how Ghalib encapsulates centuries of Indian thought and dialectics, how he travels through history and culture, delving into the great void that is Time, steering past archetypal patterns and skirting conventional and time-honored tropes that have been the Urdu poet's greatest treasures, to produce startlingly new images. Ghalib's innate intellectual skepticism never allows him to fully embrace any one philosophical or mystical tradition. He grapples with the dilemmas of mortal existence - much like Bedil - and the answers he seeks to produce through his poetry rise above their time and circumstance and speak to us 150 years after his death. Ghalib: Maani Aafrini, Jadalyaati Waza, Shunyata aur Shaeryaat is an important book not merely because of its profound scholarship or the strength of its argument but because it points out the need for multiple ways of seeing and engaging with the world around us. As Narang reminds us early on in his exhaustive study, Ghalib had called himself Andaleeb-e Gulshan-e Na-Afreeda ('The Nightingale of a Garden That is yet to be Created'). As informed readers we can create that garden by reading Ghalib in his true context.

❍

پروفیسر نارنگ کی نئی کتاب غالب شناسی میں ایک نیا سنگ میل : گورنر کرناٹک

اردو کسی مخصوص فرقے کی زبان نہیں، رسم اجرا تقریب میں وزیراعلیٰ سدارامیا کا اظہارِ خیال

بنگلور، 21 اکتوبر (پریس ریلیز)۔ غالب شناسی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی نئی کتاب 'غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' ایک نئے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ برسوں بعد غالب پر زندہ رہنے والی یہ کتاب ہمارے سامنے آئی ہے۔ اردو ایک سیکولر زبان ہے۔ غالب بھی سیکولر ذہن و مزاج رکھتے تھے اور پروفیسر نارنگ بھی گنگا جمنی تہذیب کے علمبردار ہیں۔ اس اعتبار سے اس کتاب کا حسن دوبالا ہوجاتا ہے۔ ان خیالات کا اظہار کرناٹک کے گورنر عالیجناب ہنس راج بھاردواج نے آل انڈیا اردو منچ کے زیراہتمام بنکویٹ ہال راج بھون میں پروفیسر نارنگ کی کتاب کا اجرا کرتے ہوئے کیا۔ انھوں نے کہا کہ پروفیسر نارنگ نے اردو کے فروغ میں جو گراں قدر خدمات انجام دی

ہیں اسے کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی ہمہ جہت شخصیت اور خدمات کی مقناطیسیت ایسی ہے کہ ہر کرشمہ دامن دل کو کھینچتا ہے۔

اس موقع پر مہمانِ خصوصی اور کرناٹک کے وزیراعلیٰ جناب سدارامیا نے مبارکباد پیش کرتے ہوئے کہا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ہر کارنامہ قابل رشک ہوتا ہے۔ یہ کتاب بھی ایک نادر کتاب ہے جو ہمیشہ زندہ رہے گی۔ وزیراعلیٰ نے کہا کہ اردو کسی مخصوص فرقے کی زبان نہیں ہے۔ پروفیسر نارنگ جیسی شخصیتوں سے اردو کا وقار بلند ہے۔ انھوں نے مزید کہا کہ کرناٹک میں اردو دوسری سب سے بڑی زبان ہے۔ اس کا جائز حق دلانے اور اسے سربلندی عطا کرنے کے لیے سرکار ہر ممکن اقدامات کرے گی نیز کرناٹک اردو اکادمی کی تشکیل نو جلد ہی عمل میں آئے گی۔ وزیر برائے حج و اوقاف اور اقلیتی امور میونسپل انتظامیہ جناب قمرالاسلام نے پروفیسر نارنگ کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے کہا کہ نارنگ جیسی شخصیت کی موجودگی میں کون کہہ سکتا ہے کہ اردو ایک مخصوص فرقے کی زبان ہے۔ وزیر موصوف نے مزید کہا کہ ریاست کے تمیں اضلاع میں اردو کے فروغ کے لیے ایک ایک ٹیچر کی تقرری کی جائے گی۔ اس موقع پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کو 'اردو کا فروغ اور لسانی اقلیت' کے موضوع پر توسیعی خطبہ دینا تھا لیکن امریکہ میں ہونے کی وجہ سے وہ اس پروقار تقریب میں حاضر نہ ہوسکے۔ ان کا توسیعی خطبہ اردو کے ممتاز شاعر چندر بھان خیال نے پڑھ کر سنایا جسے سامعین نے دلچسپی سے سنا اور داد دی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے توسیعی خطبے میں کہا کہ اردو ہے تو ہندوستان کا سیکولرزم ہے، اردو ہے تو جمہوریت ہے۔ یہ ہندوستان کی رنگارنگی کا ایک خاص رنگ ہے۔ یہ رنگ نہیں تو ہندوستان نہیں۔ اردو کا زندہ رہنا ہندوستان کے سیکولرزم اور جمہوریت کی آزمائش ہے جو سب کی خدمت کرتی ہے۔ اس کا مسلک محبت ہے۔ چندر بھان خیال نے اس موقع پر کہا کہ غالب پر پروفیسر نارنگ کی کتاب ایک ایسا دھماکہ ہے جس کے سبب غالب شناسی کی ایک نئی کائنات وجود میں آگئی ہے۔ اس کتاب میں غالب کی نئی باریک بیں قرأت سے غالب فہمی کے نئے در وا ہوتے ہیں جس کے لیے غالب شناسی کو ڈیڑھ سو برس انتظار کرنا پڑا۔ پروفیسر شافع قدوائی نے کہا کہ پروفیسر نارنگ نے جس طرح غالب کے جدلیاتی ڈسکورس اور ریڈیکل کشادگی کے ساتھ غالب کی نئی شعری گرامر اور تخلیقی سگنیفائر کی معنویت پر بحث کی ہے

ایسی کوئی بحث پہلے نہیں ملتی۔ فرحت احساس نے کہا کہ زبان و بیان اور مواد کے اعتبار سے پروفیسر نارنگ کی یہ کتاب ہمارے عہد کا ایک شاہکار ہے جس کی جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے۔ ڈاکٹر مشتاق صدف نے کہا کہ پہلی بار غالب کی الہامی تخلیق کی الہامی تفہیم پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کی ہے۔ آل انڈیا اردو منچ کے سرپرست اور ممتاز شاعر خلیل مامون نے صدارتی کلمات ادا کرتے ہوئے کہا کہ پروفیسر نارنگ نے غالب کی دقیقہ سنجی، معنی آفرینی و خیال بندی اور شونیتا پر خیال افروز گفتگو کی ہے۔ یہ یقیناً ایک بڑی کتاب ہے جسے وہی لکھ سکتے تھے۔ پروگرام کے آغاز میں شائستہ یوسف نے مہمانوں کا استقبال کیا۔ اس موقع پر چندر بھان خیال، شافع قدوائی، فرحت احساس اور مشتاق صدف کو گورنر عالیجناب ہنس راج بھاردواج اور وزیراعلیٰ جناب سدارامیا نے اعزازات سے نوازا۔ آخر میں عزیزاللہ بیگ نے شکریے کی رسم ادا کی۔

غالب انسٹی ٹیوٹ میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کتاب پر مذاکرہ

علم و ادب کی اہم شخصیتوں کا اظہار خیال

غالب انسٹی ٹیوٹ کے زیر اہتمام شامِ شہریاراں کے موقع پر ممتاز ادیب و دانشور پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اہم کتاب ''غالب ۔ معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات'' پر ایک اہم مذاکرے کا اہتمام کیا گیا جس کی صدارت کرتے ہوئے پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کو اُن کی اس تاریخی کتاب پر مبارک باد پیش کرتے ہوئے فرمایا کہ نارنگ صاحب نے اس کتاب میں غالبیات کے تعلق سے ہر صفحے میں نئی بات پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سے قبل بھی غالبیات پر بے شمار تنقیدیں لکھی گئیں لیکن پروفیسر نارنگ کے اس علمی کام کو تحقیق و تنقید کی دنیا میں ہمیشہ عزت و احترام کی نظروں سے دیکھا جائے گا۔ اس جلسے کے مہمانِ خصوصی کینیڈا کے معروف ادیب و دانشور ڈاکٹر تقی عابدی نے فرمایا کہ یہ کتاب بے پناہ خصوصیات کی حامل ہے اس کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر صفحہ غالب سے مربوط ہے۔ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں غالب کے سومناتی خیال پر بھی گفتگو کی ہے جو وقت کی اہم ضرورت ہے۔ نارنگ

صاحب نے اس کتاب میں ۱۲ ابواب قائم کیے ہیں اور اس کا ہر باب فکر انگیز اور معنی خیز ہے۔ ڈاکٹر تقی عابدی نے یہ بھی فرمایا کہ اس کتاب کا فارسی میں بھی ترجمہ ہونا چاہیے تا کہ ایرانی حضرات بھی اس علمی تحفے سے مستفید ہوسکیں۔ ممتاز نقاد پروفیسر عتیق اللہ نے فرمایا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں اپنی روشن دماغی کا ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے غالب کے ہر شعر کو چیلنج کی طرح قبول کیا ہے اور اُس کی عالمانہ تعبیر پیش کی ہے یہی وجہ ہے کہ ہماری ادبی دنیا میں یہ کتاب ایک دستاویز کی حیثیت سے جانی جارہی ہے۔ الٰہ آباد یونیورسٹی کے پروفیسر علی احمد فاطمی نے فرمایا کہ نارنگ صاحب نے اپنی اس کتاب میں غالب کے اشعار کی نئی توجیہات پیش کی ہے جسے پڑھ کر ہمارا دماغ روشن ہوجاتا ہے۔ پروفیسر نارنگ نے شونیتا کے فلسفے کو غالب کی شاعری سے جس طرح مربوط کیا ہے اُس سے اس کتاب کی وقعت میں مزید اضافہ ہوگیا ہے۔ اس کتاب کو لکھ کر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنا شمار اہم غالب شناسوں میں کرالیا ہے۔ پروفیسر شافع قدوائی نے فرمایا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں غالب کو نئے طریقے سے دریافت کیا ہے۔ غالب نے اپنے کلام میں جس نئی شعریات کو وضع کیا آپ نے اس کتاب میں اُس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ فلسفہ شونیتا پر بھی جس عالمانہ طریقے سے آپ نے گفتگو کی ہے اس سے پہلے اردو دنیا میں اس انداز سے کسی نے گفتگو نہیں کی تھی۔ نظام صدیقی نے فرمایا کہ کتاب کے ہر باب میں پروفیسر نارنگ نے غالب کے اشعار کی جس عالمانہ انداز میں شرح پیش کی ہے اس سے یہ کتاب غالبیات کی دنیا میں سنگِ میل کی حیثیت کی حامل ہوگئی ہے۔ عالمی اردو ٹرسٹ کے چیرمین جناب اے رحمان نے کہا کہ ہماری ادبی دنیا میں غالبیات کے تعلق سے اتنی اہم اور معنی خیز کتاب کم ہی لکھی گئی ہیں۔ آپ نے یہ بھی فرمایا کہ پروفیسر نارنگ نے شونیتا کے ساتھ ساتھ جدلیاتی وضع کو مفکرانہ انداز میں واضح کیا ہے۔ ساہتیہ اکادمی کے پروگرام آفیسر ڈاکٹر مشتاق صدف نے فرمایا کہ حالی کی ''یادگارِ غالب'' کے بعد اگر کسی کتاب نے ہمارے دل و دماغ کو متاثر کیا ہے تو وہ نارنگ صاحب کی موجودہ کتاب ہے۔ یہ کتاب اکیسویں صدی کی اُن شہرہ آفاق کتابوں میں سے ایک ہے جس کا ہر صفحہ مصنف کے عالمانہ

افکار کی ترجمانی کر رہا ہے۔نوجوان ناقد ڈاکٹر مولی بخش نے فرمایا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں ہندستان کی پوری تاریخ اور فلسفے کے تناظر میں غالب کی شاعری کو دیکھا ہے۔ موجودہ دور میں اس کتاب کی اس لئے بھی اہمیت ہے کہ جہاں ہر طرف ظلم و تشدد کا ماحول گرم ہے وہیں یہ کتاب ہمیں روشنی بھی عطا کر رہی ہے۔ ڈاکٹر راشد انور راشد نے کہا کہ پروفیسر نارنگ نے اس کتاب میں غالبیات کے چھپے ہوئے اُن گوشوں پر گفتگو کی ہے جس پر ابھی تک کسی کی نظر نہیں گئی تھی۔ جلسے کی نظامت کرتے ہوئے غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر ڈاکٹر رضا حیدر نے ابتدا میں کتاب کا تعارف پیش کرتے ہوئے کہا کہ اس کتاب کا ہر صفحہ اور ہر لفظ غالبیات کی ایک نئی بازیافت ہے اس کتاب کا دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ مصنف نے غالب کے اردو اشعار کے ساتھ ساتھ فارسی اشعار پر بھی عالمانہ گفتگو کی ہے اور فارسی کے بڑے شعرا فردوسی، رومی اور بیدل کے کلام کے تناظر میں غالب کے کلام کو دیکھنے کی کوشش کی ہے۔اس مذاکرے کی خاص بات یہ بھی تھی کہ اس میں پروفیسر گوپی چند نارنگ خود موجود تھے اور انہوں نے اس مذاکرے کے لئے غالب انسٹی ٹیوٹ کا شکریہ ادا کرتے ہوئے فرمایا کہ یہ مجھ پر ایک قرض تھا جو میں نے ادا کر دیا۔ اس لئے کہ غالب کو سمجھنا آسان نہیں ہے، غالب پر لکھتے ہوئے میں ہمیشہ ڈرتا ہوں کہ ممکن ہے حق ادا نہ ہو سکے۔ آپ نے یہ بھی کہا کہ غالب پر سب سے زیادہ لکھا گیا اور سب سے کم غالب کو سمجھا گیا۔ غالب کی شاعری کو پڑھ کر ہندستان کی تہذیب و تاریخ کا علم ہوتا ہے کیونکہ غالب کے کلام کی جڑیں اس ملک کے تمام مذاہب کی جڑوں سے ملی ہوئی تھیں۔ غالب کی شاعری شعریت سے بھرپور ہے جس کو حالی نے بھی نیرنگی نظر کہا ہے۔ مجلس فروغ اردو ادب دوحہ، قطر کے چیرمین محمد عتیق نے بھی اس موقع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ جناب شاہد ماہلی نے تمام سامعین اور مقررین کا شکریہ ادا کرتے ہوئے نارنگ صاحب کو اُن کی معرکۃ الآرا کتاب پر مبارک باد پیش کی۔ چار گھنٹے تک چلنے والے اس تاریخی مذاکرے میں دلی اردو اکادمی کے سکریٹری انیس اعظمی، محمد شمیم، ڈاکٹر سرورالہدیٰ، ڈاکٹر ابوظہیر ربانی، ڈاکٹر سہیل انور، ڈاکٹر ادریس احمد، اقبال مسعود فاروقی، محسن تشنہ کے علاوہ بڑی تعداد میں اہل علم موجود تھے۔

ستیہ پال آنند

فکر فی نفسہٖ

جو لوگ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ذاتی طور پر نہیں جانتے اور مختلف آراء کے حامل ان زمانہ ساز احباب کی باتوں میں یقین رکھتے ہیں جو عمرو عیار کی نسل سے تعلق رکھنے والے سوفسطاری اور جعلی لوگ ہیں، شاید یہ نہیں جانتے کہ تقسیم ہند کے بعد اگر کسی محبِ اردو نے اردو کی سب سے زیادہ بے لوث خدمت کی ہے تو وہ نارنگ ہیں۔ لکھنے میں ید طولیٰ تو رکھتے ہی ہیں، لیکن تقریر میں بھی برصغیرِ ہند و پاک میں آج ان کا کوئی ثانی نہیں۔

نستعلیق، صاف، شیریں اور صریح ہونا تو ایک بات ہے لیکن ساتھ ہی موضوعِ تقریر سے ایک لحہ بھی کنارہ کش نہ ہوتے ہوئے وہ 'سخن ہائے گفتنی دارد' کے بمصداق دلنشین اظہارِ خیال کی طاقت رکھتے ہیں، اور اپنی مثال آپ ہیں۔ خدا لگتی کہوں تو یہ حقیقت ہے کہ یہ بندۂ ناچیز اردو کے لگ بھگ سبھی قادرالکلام مقررین کو ہند و پاک میں سن چکا ہے، اور وثوق سے یہ بات کہہ سکتا ہے کہ بے شک اردو کی تاریخ میں ایک سے ایک بڑھ کر مقررین ہوئے ہیں (اور آج بھی ہیں) لیکن نارنگ کے یہاں جو ندرت اور تازگیِ فکر ہے، وہ کسی دوسرے کے یہاں نہیں ہے۔

برصغیر کی تہذیب بین المذہبی ہے، بین لسانی ہے، اس میں تعدد ہے ... ایک ایسی تکثیریت ہے جو مختلف مذہبوں، مختلف زبانوں، مختلف بولیوں، آب و ہوا کے حوالے سے رنگارنگ طوام ولباس سے بنائی گئی ہے

نارنگ صاحب کا 'کارنامہ' یہ ہے کہ انھوں نے اس ثقافتی تکثیریت کو اردو کے حوالے سے نہ صرف دریافت کیا، بلکہ اس کی معنی افروز نقاب کشائی کرتے ہوئے ایک سے بڑھ کر ایک کتابیں لکھیں اور اس کذب و افترا کا پلندہ بے نقاب کیا کہ اردو فقط ایک فرقے

یا ایک خطے یا ایک طبقے کی زبان ہے۔

پاکستان کے معرض وجود میں آنے کے بعد یہ الزام زور وشور سے لگایا گیا اور اس بات کو بھلا دیا گیا کہ اردو غیر منقسم ہندوستان میں پیدا ہوئی اور اپنی ولادت کی جائے وقوع کے علاوہ دیگر جہات میں بھی خالصتاً اس کلچر کی نمائندہ ہے جو ہندو بھی ہے اور مسلم بھی ہے۔ زبان کسی بھی کلچر کا آلۂ اظہار ہوا کرتی ہے اور اس مخلوط اور مربوط کلچر کی ساخت میں اردو کا حصہ کسی بھی دوسری زبان سے کم تر نہیں ہے۔ نارنگ صاحب نے اپنے کیریئر کے شروع میں ہی یہ ثابت کرنے کی کوشش کا ایک فکر انگیز سلسلہ شروع کیا اور ثابت کر کے دکھایا کہ اردو ادب میں وہ سب عناصر بکثرت کارفرما ہیں جو برِ صغیر کے کلچر کا حصہ ہیں اور اگر فارسی یا عربی سے کچھ مستعار بھی لیا گیا ہے تو وہ 'مخلوط اور مربوط' کلچر کا حصہ بن گیا ہے۔

کیا یہ کتابیں کافی نہیں ہیں اس سچائی کو منظر عام پر لانے کے لیے؟

(1) ہندستانی قصّوں سے ماخوذ اردو مثنویاں (1971)

(2) سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ (1986)

(3) امیر خسرو کا ہندوی کلام (1987)

(4) اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب (2002)

(5) اردو زبان اور لسانیات (2006)

ایک درجن سے بھی زیادہ دیگر تصانیف میں بھی اس امتزاجی تہذیب کے حوالے سے اردو کی لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہوئی شکل، اس کی کشادہ ذہنی اور باہم شیر وشکر کی طرح کے معاشرے میں گھل مل جانے کی اہمیت کو اجاگر کرنے میں نارنگ صاحب نے کوئی کمی نہیں چھوڑی۔

○